

يورى لوتمان

تحليل النص الشعرى

بنيـــة القصيـــدة

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد فتوح أحمد
أستاذ الدراسات الأدبية
كلية دار العلوم — جامعة القاهرة



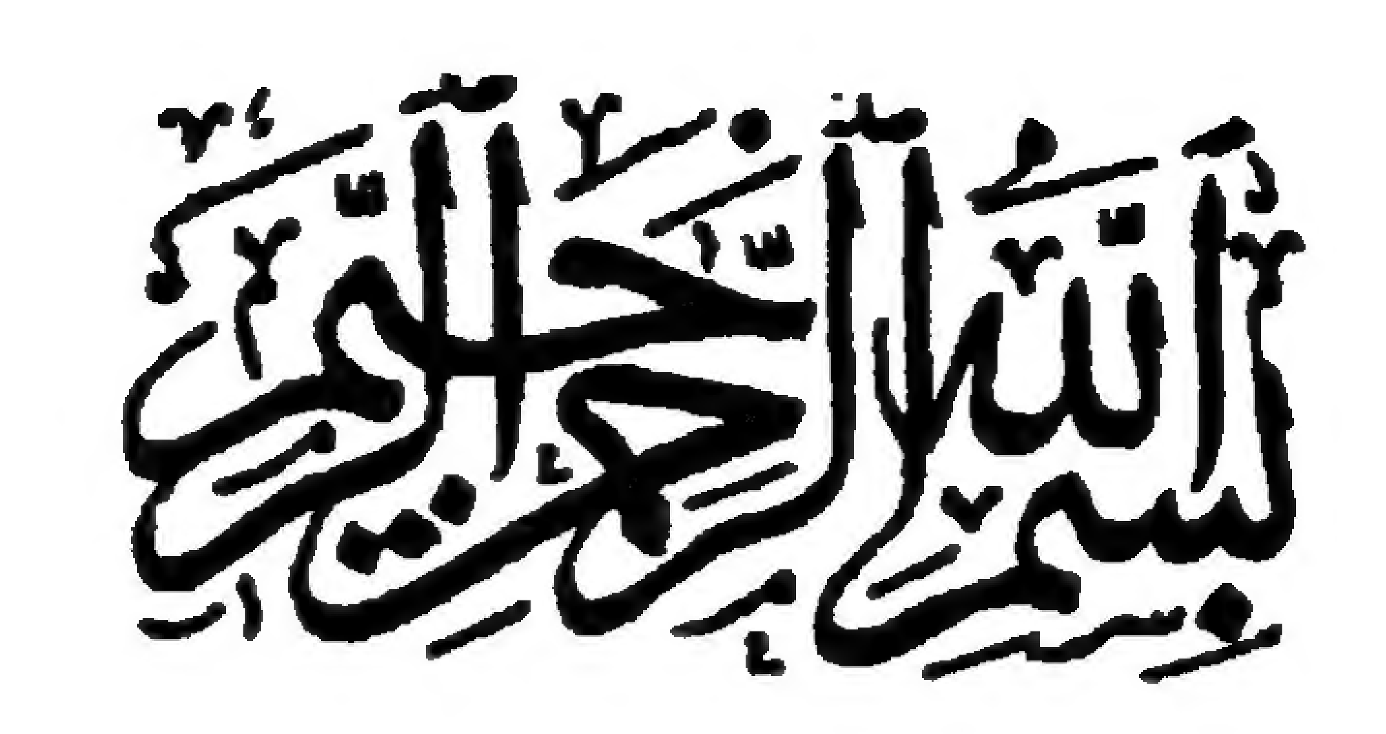
دار المعارف

رقم الإيداع	٢٣٨٣ / ١٩٩٥
الترقيم الدولي	977-02-4834-7 ISBN

٣/٩٤/٥٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة - ج . م . ع .



تحليل النص الشعرى

بنية القصيدة

تحليل النص الشعرى

مهاد نقدى بقلم المترجم

يعتبر البحث فى تحليل النص الشعرى تاليا للبحث فى البنية على وجه العموم ، من ناحية لأن استثمار هذا المنظور فى معالجة الشعر كان لاحقا لاستثماره فى دراسة أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقى فى حقل اللغويات المعاصرة Linguistics ومن ناحية أخرى لأن مدخل « التحليل » الذى سلكته التحليلية النصية كان إحدى السمات المميزة لمرحلة ما بعد البنيوية ، وهى المرحلة التى بدأت مع مطالع السبعينات ، وربما قبلها ، ثم استمرت بشكل أو بآخر طيلة العقد الثامن ، وما تزال تطرح آثارها على دراسات الآداب الأوربية ، على اختلاف لغاتها وتنوع بيئاتها وأصقاعها .

ويعتبر كتاب يورى ميخائيلوفيتش لوتمان المسمى « تحليل النص الشعرى — بنية القصيدة » ، والصادر فى مدينة لينتجراد سنة ١٩٧٢ م ، من أهم الوثائق النقدية التى تستغل هذا المنظور التحليلى فى البحث الأدبى ، إلى أنه من أوائل هذه الوثائق ظهورا ، وهو يعكس الموسوعية الثقافية لصاحبه ، حيث يفيد إفادة واضحة من مناهج البحث فى اللغة والفنون التعبيرية والتشكيلية وشتى الطرز الثقافية العامة ، كما يعكس ذوقا نقديا وحسا شعريا بالغ الرهافة ، يتجلى فى انتقائه لطائفة النصوص شديدة الدلالة على القضايا التى يثيرها ، وهذا وذاك إلى روح علمية تجريبية واضحة الانضباط ، ونخشى أن نقول : شديدة الصرامة ، ولكنه الحس العلمى الذى تذرع به « لوتمان » ، والذى لا تنحصر مهمته فى التماس الحلول لمنظومة القضايا ، بل تتجاوزها — وربما تتقدمها — بالوضع الصحيح لتلك القضايا ؛ لأن الوضع السليم للمشكلة هو — فى التحقيق — بداية حلها ، ومالنا نذهب بعيدا وهذا هو شومسكى — فى محاضرة حديثة له بجامعة القاهرة — يشعرنا بجو هذا المعنى حين يقرر أن أسئلة كثيرة أثارها الفلاسفة الإغريق منذ أقدم العصور ما تزال هى الأسئلة الأساسية التى يطرحها إلى يومنا العلم والفلسفة . إن انجازات العلم — كما أشار شومسكى ، وكما سنرى لدى لوتمان — محدودة للغاية ، ذلك أن العلم لا يتمثل أساسا فى إنجازات تكفل لنا مستوى معيشة أفضل ، بل قبل ذلك فى طرائق علمية تكفل لنا معرفة أفضل بالكون وبالوجود من حولنا ، وتعيننا على التنبؤ سلفا بأشياء ليست بالبديهيات ، وليست مما يتسنى اكتشافه بحواسنا وحدها .

هكذا كان الوضع الصحيح لقضية المنهج فى دراسة النص الشعرى هو أبرز ما عنى به وألح عليه « يورى لوتمان » من إشكاليات الدرس الأدبى .

والمؤلف لا يكتم حقيقة تعلن عن نفسها عبر فصول كتابه ، حقيقة اتكائه إلى أسس التحليل البنائى للنص الشعرى ، ولكنه حتى فى إطار هذه الحقيقة الواضحة لا يجد ضيرا فى أن يضع

تحت أقدامنا « لغما » علميا يتمثل فى أن « قضية المصطلح - بتعبيره - ربما كانت أهم العقبات التى يصطدم بها كثير من دارسى الأدب » ، وحتى كلمة « النص » التى جعلها جزءا من عنوان دراسته لا تخلو من مراوغة ، فبإمكاننا أن نطابق بين هذا المصطلح وإحدى قصائد عميد الشعر الروسى ألكسندر بوشكين ، وبإمكاننا أن نتداح بمفهومه فنطلقه على « غنائيات بوشكين » بكاملها ، وقد نمتد به إلى أبعد من ذلك فنجعله يستغرق « الشعر الغنائى العاطفى فى روسيا خلال العشرينات من القرن التاسع عشر » ، بل قد نتجاوز فى فهم ذلك المصطلح حدود الترتيب الإقليمى الزمنى إلى آفاق التصنيف النمطى فنجعل من « الشعر الأوروبى فى العشرينيات من القرن التاسع عشر » نصا عريضا نعالجه باعتباره وحدة بنائية متكاملة ، وهكذا تتحدد تخوم « النص » ومعالمه فى ضوء زاوية النظر التى نجعل منها منطلقا لدراستنا .

ويعترف لوتمان بأنه قد اختار لنفسه الهدف الأكثر تواضعا ، لأن مطلبه الأساسى قد تمثل فى « استكناه البنية الداخلية للقصيدة » ، وهو مدخل لا يعدو - فى رأيه - أن يكون مرحلة أولية فى دراسة النتاج الفنى ، لأنه محكوم بتحليل نص القصيدة من أول كلماتها وحتى آخرها ، وعبر مستوياتها الأدائية المختلفة ، ولكنه - فى ذات الوقت - لا يقدم إلينا أية إضافات عن التوظيف الاجتماعى للنص ، ولا يوضح لنا تاريخ تأويله أو معالجته ، ولا مكانة الشاعر الذى أبدعه بين سابقيه ولاحقيه ، وما أشبه ذلك مما يمكن أن يثار حول علاقة النص ببيئته أو الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه ، وهى الاعتبارات التى حدت بمؤلف الكتاب إلى أن يطلق على هذا اللون من الدرس الأدبى مصطلح « التحليل الأحادى للنص » .

ومن خلال تعقبه لخطوات التحليل النصى يبرز واضحا ميل « لوتمان » إلى المنهج البنائى فلسفة وممارسة ، ولكنه لا يفهم البنية فهما سكونيا جامدا ، بل يطبق عليها نفس المقياس الذى طبقه « ليفى شتراوس » حين ركز من البنية على خاصيتها العضوية ؛ « لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضى أن يكون تغيير أى عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر .. »[1] .

بيد أنه على الرغم من منطلقه البنائى ، وربما بسببه ، نراه يتوقف كثيرا عند المدرسة الشكلية التى تمثل جناحاها فى حلقة موسكو اللغوية وجمعية دراسة اللغة الشعرية ، والتى ركزت دعوتها على أن النص ليس مجرد مادة ثانوية للدراسات التاريخية والنفسية ، بل إن له ذاتيته الجديرة بأن تكون موضوعا للبحث ، وقد عبر رواد هذه المدرسة عن كثير من الأفكار المتميزة فيما يخص الطبيعة السيميولوجية للنص الأدبى ، وسبقت بعض مبادئهم فى هذا المقام أفكار النظرية البنيوية ، كما مارست تأثيرا عميقا فى تطور العلوم الإنسانية بعامة ، وفى علم اللغة البنائى بوجه خاص ، من خلال تأثيرها الواضح فى « حلقة براج » اللغوية ، وعبر أعمال رومان جاكوبسون على وجه التحديد .

ومن حق « لوتمان » أن يفرد هذه الوقفة المتأنية للمدرسة الشكلية وما أفرزته من إرهاصات مهدت الطريق أمام البنائية ، فمن الملحوظ أن معركة الشكليين منذ البداية - بداية العقد الثانى

من القرن العشرين تحديدا – كانت فى « فنية الشكل الأدبى » ، فى أدبية الأدب من حيث هو فن باللغة فى المقام الأول ، ومن ثم تمثلت نقطة الارتكاز لديهم فى طرق البحث الفيلولوجى وقضايا علم اللغة بخاصة ، أما فى الدرس الأدبى فقد التفتوا إلى القيم التدرجية فى العمل الإبداعى ، باعتبار أن الأدب – فى التحليل الأخير – ليس إلا طريقة للتأليف بين مستويات الأصوات والدلالة والبنية النحوية والصور الفنية ، ومعالجته بنفس منطقه ، أى بطريقة أدبية ، تقتضى ممن يتصدى له أن يحلله تحليلا تكامليا ، وأن يجعل قطب اهتمامه ذلك الشكل الذى انتظمت من خلاله تلك المستويات المتدرجة ، و « الشكل الفنى لا يتحقق أساسا إلا بفضل التأليف بين الأصوات ، ثم الكلمات ، ثم التراكيب ، فى نظام معين »[٢] ..

ولقد كان تصور الشكليين للظاهرة الأدبية على هذا النحو مقدمة أفاد منها « البراجيون » وطوروها تطويرا لا يخلو من أصالة ، فإذا كان الشكليون قد فرقوا بين لغة الشعر واللغة العملية النثرية ، ورأوا فى الأولى إحياء للكلمات وتكثيفا لدلالتها حين تنتعش من خلال إيقاع القصيدة ، بعد أن تحجرت وجمدت فى واقعها اللاشعرى ، فقد فرق البراجيون بدورهم بين اللغة والواقع ، بين اللغة باعتبارها نظاما كليا ، والأحداث الكلامية واللهجات الوظيفية باعتبارها تنفيذا لهذا النظام وإعمالا له ، واللغة فى تصورهم – وطبقا لعالم اللغة السويسرى فرديناند دى سوسير – تختلف عن الكلام ، فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التى يتم التصرف اللغوى طبقا لها ، والكلام هو الطريقة التى تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل فى موقف بعينه ، ولوظيفة بعينها ، ومن التفاوت الوظيفى بين هذه الطرق الأدائية تنبثق نظرة أخرى إلى اللغة الأدبية باعتبارها أكثر تميزا وخصوصية من لغة الحياة اليومية ، إذ تقنع تلك الأخيرة من الوظائف اللغوية بخاصية شديدة التواضع ، هى خاصية التوصيل أو الإبلاغ .

ونعتقد أن تلك النقطة الأخيرة هى التى تفسر لنا سر الاهتمام الشديد من قبل الشكليين بلغة الشعر ، فهى اللغة الأخص فى سلم الأساليب الوظيفية ، والعناية فيها ببنية الرمز اللغوى تطغى كثيرا على حجم العناية بالمرموز ، كما أنها ليست أتوماتيكية الطابع من حيث استغلال الوسائل اللغوية ، بل تتميز بالتقطير الشديد فى انتقاء المواد وتنظيمها ، ومن ثم يمكن القول بأن لها أعرافا خاصة لا يمكن أن تهاجم أو تنتقد بسبب تجاوزها للمستوى اللغوى العام ، بل أكثر من هذا ، قد تبدو اللغة الشعرية – أحيانا – وكأنها إخلال منهجى منظم بالأعراف اللغوية ، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب ، بل يتعداه إلى الطابع المجازى الذى تتسم به هذه اللغة ، إذ هو طابع يلتوى بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ، ويلد منها بالمزج والتركيب والحذف والإضمار دلالات فنية ثانوية ، هى بمنطق الشعر أهم وأولى من تلك الدلالات اللغوية الوضعية .

ومع التعاطف الواضح الذى يبديه « لوتمان » تجاه « الشكلية » ومبادئها ، فإننا نلحظ

توكيده على أمرين هامين ، أولهما يتعلق بعدد من المطاعن التى وجهت وتوجه إليها ، وثانيهما يتعلق بحدود التقاطع والتماس فى علاقتها بالبنائية وأقانيمها .

طوائف أدبية ثلاث يشير إليها « لوتمان » وقفت من الشكلية موقف المؤاخذة والغمز ، أولاها المدرسة الرمزية التى اعتادت النظر إلى النص باعتباره رمزا لما استسر من خواطر ، ومن ثم لم تستطع التكيف مع مادية الشكليين ومقولتهم الذائعة فى تحول الفكرة إلى بنية ، وثانيتها الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التى نظرت إلى الثقافة باعتبارها « حركة الروح » وليست مجرد مجموعة من النصوص ، أما ثالثة هذه الطوائف فقد تمثلت فى علماء الاجتماع الذين رأوا فى انكفاء الشكليين على النص رذيلة لا تغتفر ، فلئن كان تفسير هؤلاء للنص قد أفضى إلى الإجابة عن هذا السؤال : كيف يبنى النص ؟ فإن السؤال بالنسبة إلى علماء الاجتماع قد صيغ على نحو مختلف ؛ إذ كان الطرح الأساسى لديهم : بأى الظروف أحيط النص ؟

ونضيف من جانبنا أن الشكلية وقد رفعت لواء الشكل الأدبى لم تنج من اهتراءات ذاتية وقوارص من النقد الحاد ، وبخاصة فيما يتعلق بالبعد الاجتماعى فى النشاط الإبداعى ، والوظيفة الاجتماعية للفن ، وقد امتدت هذه الاهتراءات لتشمل بعض المصطلحات الأساسية فى معجمها النقدى ، مثل « لغة الشعر » ؛ فنحن من هذه اللغة لسنا بإزاء نمط قولى واحد ، بل نحن – حسب ما يرى جاكوبنسكى – أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر الملحمى عن الشعر الغنائى ، كما يختلف الشعر الخطابى عن شعر الأغانى ، وهكذا تبدو مجالات استخدام اللغة الشعرية متنوعة بتنوع وظائفها .

وإذا كانت الوظيفة عبارة عن شكل اجتماعى يدخل فى دائرة ارتباط مع الأدب عن طريق اللغة كما يتصور الشكليون ، فإن معنى ذلك أنهم فى استدراكاتهم قد قطعوا شوطا طويلا فى التراجع عن نقاء الشكل الأدبى واستقلاله ، ولعل « شكلوفسكى » – وهو واحد من أبرز روادهم – كان يستشعر هذا المعنى حين راح يحاضر سنة ١٩٣٠ ، فلم يجد لمحاضرته عنوانا سوى أنها « تذكار غلطة علمية »[٣] .

أما فيما يخص حدود التقاطع والتماس بين الشكلية والبنائية فإن « لوتمان » يقف بحزم ضد ما يثار من أن الشكلية كانت المنبع الأساسى للبنائية ، وهو يرد هذه المقولة بما يلحظ بوضوح من أن البنائية « تبلورت على حد سواء فى أعمال الشكليين ، وفى أعمال معارضيهم » ، ومن هذا الفريق الأخير يذكر « لوتمان » أسماء « باختين » و « بروب » و « جوكوفيسكى » و « جيرمونسكى » ، فجميع هؤلاء ، وكثيرون غيرهم ، قد عارضوا الاتجاه الشكلى ، ومع ذلك فإن جهودهم فى تطوير الاتجاه البنيوى ليست موضع جدال .

وما دفع « لوتمان » إلى هذا الغلو فى تحديد دور « الشكلية » فى النقد البنائى إلا خشيته من عقد مطابقة آلية بين المنهجين ، وخاصة أن بعض البارزين من النقاد المحدثين يمثل القاسم المشترك بينهما ، ومع ذلك لا يمكن لأى ناظر منصف أن يغض النظر عن أن الشكلية بالتفاتها

المكثف إلى اللغة الشعرية وتحليلها ، وتركيزها على القيم التدرجية فى بناء العمل الأدبى ، قد أعانت البنائيين على صياغة متنهم النقدى ، وبلورة قواعده العلمية .

ورغم أهمية قضايا الانتماء المنهجى وما يبدو من انحياز المؤلف إلى أسلوب المقاربة البنيوية نظرا وتطبيقا فإنه فى الفصل الذى عقده للحديث عن مواطن التماسّ والمفارقة بين الشعر والنثر لا يلبث أن يفاجئنا – كالعادة – بالطريف والمستحدث فى هذا الباب ، فهو يستذكر تلك البدهية الشائعة فى نظرية الأدب عن أن « الكلام العادى » و « الكلام المقدم فى شكل نثر فنى » ينتميان إلى نفس النوع ، ومن ثم يكون النثر فى علاقته بالشعر أوليا وسابقا ، بل ويمضى فى التدليل على هذه البدهية إلى حد الاستشهاد بمقولة توماشيفسكى : « إن الشكل الطبيعى للكلام البشرى المنظم هو النثر »[٤] .

ولكنه – نعنى لوتمان – لا يلبث أن يواجهنا بما ينقض تلك البدهية رغم تسليم الكثيرين بها ، فهو لا يوافق على مقولة أسبقية النثر على الشعر باطلاقها ، اللهم إلا إذا قصد بالنثر ذلك الكلام العملى الدارج ، ذلك الكلام الوظيفى الذى ينهض بمهمة التواصل الاجتماعى ، أما « النثر الفنى » فلا يعتبر من الوجهة التاريخية صيغة الانطلاق « للغة الفن الأدبى » ؛ بل إن الشعر هو صيغة الانطلاق الوحيدة الممكنة لما يدعى بفن القول .

فالنثر بخصائصه التصويرية والتعبيرية ظاهرة متأخرة من الناحية الزمنية عن الشعر ، وهى تعود بتطورها إلى مرحلة فى الوعى الجمالى أوفر نضجا ؛ لسبب بسيط ، وهو أنه لكى يكون إطار « ما » – كالنثر – يتمتع بحرية نسبية فى اجراءاته الأسلوبية ، فلابد أن يكون هناك إطار سابق يتقيد بهذه الإجراءات ، حتى يكون للتحرر منها معنى فى تحديد تخوم الجنس الأدبى وتمييزه عن جنس أدبى آخر ، الأمر الذى يحتم القول بأن « النثر الفنى » لم ينشأ إلا على أساس نظام شعرى يكون هذا « النثر الفنى » وكأنه رفض له !!

وهذه النقطة الأخيرة تفضى بطبيعتها إلى توقف « لوتمان » عند قضية الشعر الحر Vers Libre وهو يورد فى هذا المقام تعليق الباحث الفرنسى باريس أونبجاون[٥] الذى يتصور أن مثل هذا المصطلح يتضمن قدرا من المغالطة المنطقية ؛ فما دام الإطار الشعرى إطار إجراءات يتثقل رفضها بالعمل الأدبى إلى المساحة النثرية على اتساعها فإن الشعر فى هذه الحالة لا يمكن إلا أن يكون « كلاما غير حر » ، صحيح أن هذه الإجراءات لا تشكل وحدها الحدود الحاسمة بين ما هو « شعر » وما « ليس بشعر » ، لأن المضامين الجمالية لكل منهما تلعب دورا هاما فى هذا المقام ، وهى مضامين ذات علاقات تبادلية لا توافقية ، بمعنى أن العناصر اللانصية تنهض هى الأخرى بوظيفتها فى تمييز هذا عن ذاك ، جنبا إلى جنب العناصر النصية أو الاجراءات التى تتمثل فى كون العمل الشعرى كيانا إبداعيا مرتبا على نحو ما ، وطبقا لنظام فنى معين .

إن ذلك يحفزنا إلى التفكير مليا فيما نلحظه من جنوح بعض نقادنا ومبدعينا إلى تصور أن الحرية المتاحة فى إطار قصيدة التفعيلة تعنى حرية المبدع – على إطلاقها – فى تخطى أية حدود حاسمة بين الشعر والنثر ، مرورا بالاعتماد على إيقاع « التفعيلة » وحدها ، وانتهاء بإزاحة هذا الايقاع ، وصولا إلى ما يسمى « بقصيدة النثر » . وفوق ما فى هذا المصطلح الأخير من تناقض جوهرى بين التسمية « بالقصيدة » والإضافة إلى « النثر » ، فإن أحدث النظريات الأسلوبية تؤكد أنه بقدر ما تتضاءل فى الشكل الشعرى تلك الملامح العروضية المميزة ، تزداد حاجته إلى ملامح إضافية تساعد على تمييزه عن النثر ، ومن ثم فلا مجال للظن – كما يتوهم بعض الناظرين – بأن الشعر الجديد أكثر سهولة فى الممارسة من الشعر العمودى ، لأنه وقد زالت عنه الملامح الفارقة تقليديا بين الشعر والنثر ، يحتاج إلى ملامح بديلة تؤكد أننا بإزاء شعر ولسنا أمام عمل نثرى محض ، وعلى ذلك يعلق لوتمان : « كلما قلّت فى الشكل الشعرى تلك العناصر التى تميز الشعر عن النثر ، اشتدت الحاجة إلى توكيد حقيقة أننا لسنا بإزاء نثر ، وإنما نحن إزاء شعر على وجه الخصوص »[٦] .

أمران يمكن أن يساعدا فى هذا المقام على تحديد ما دعوناه بالملامح الفارقة ، أولهما سياق النص الشعرى الذى يمنح وحدات هذا السياق بعض مائها الشعرى ، ويجعل ما لم يكن شعريا فى ذاته شعريا فى موقعه ومكانه من النسق ، « فرب أبيات من قصيدة مكتوبة فى إطار الشعر الحر يمكن ، إذا اقتطعت من سياقها ، أن تتلقى بوصفها نثرا »[٧] ، ولكنها داخل سياقها الشعرى تكتسب طبيعة فنية خاصة .

أما ثانى الأمرين فهو بذل عناية خاصة فى الكتابة الشعرية ، إذ ينهض الشكل الكتابى بدور بالغ الأهمية فى تحديد الهوية الشعرية ، وبالذات إذا كان العمل موضوع الكتابة منتميا إلى « الإطار الحر » ، إذ يزداد اقترابه الوهمى من النثر بقدر ما تزداد حاجته إلى أن يكون على أقصى درجة من التميز عنه ، « الأمر الذى يقتضى عناية خاصة فى الشكل الكتابى ، كى يكون مفهوما تماما أننا بإزاء كلام شعرى »[٨] ، والشكل الكتابى فى هذه الحالة ليس مجرد وسيلة لتسجيل النص ، وإنما هو وسيلة إلى تحديد طبيعته البنائية ، وإشارة إلى المتلقى كى يقوم بوضع النص المقترح داخل بنية من العلاقات الجمالية والثقافية أكثر عمومية وشمولا .

إن البنية الكتابية لا تمثل – على المستوى اللغوى المحض – نظاما تعبيريا خاصا ، بل هى تطرح نفسها باعتبارها مجرد تسجيل تحريرى للصورة الشفاهية للغة ، أما بالنسبة للنص الشعرى فباعتبار أنه ينهض على أقصى حد من التنظيم فإنه يعنى كذلك بقرينة الحال ممثلة فى دقة الترتيب الكتابى للنص ، الأمر الذى يتجلى أساسا فى اقتران السطر الكتابى بالبيت الشعرى ، وهو اقتران وظيفى فى حقيقة الأمر ، إلى حد أنه عند أقصى درجة من التعتيم التعبيرى للوسائل البنائية يظل التوزيع الكتابى للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر .

ويمكن القول فى كل الأحوال إنه حيثما اقتنصنا فى الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط

سابق فإنه بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة ، على اعتبار أن كل ما يخطط فى الشعر لا يكون كذلك إلا لكى يحمل قيمة ما ، وفى هذا إدانة صريحة لبعض ما يأتيه ناشئة الشعراء من توزيع اعتباطى للأسطر الشعرية دون إيلاء كبير عناية للمساحات المعنوية أو الإيقاعية أو التركيبية ، الأمر الذى يقلص دور الكتابة الشعرية أو يكاد يلغيه إلغاء تاما . إننا – فى هذا الصدد – ينبغى أن نفرق بين الكتابة المعجمية ، أى الرسم الإملائى الذى يقوم بمهمة ترجمة اللغة إلى رموز خطية ، والكتابة الإيقاعية التى تنهض بوظيفة مرموقة فى الدلالة الشعرية ، وفى تحديد هوية النص الفنية ، وتندرج تحتها مساحات الفراغ ، وطريقة توزيع الأبيات ، وعلامات البدء والوقوف ، وجميعها أمور أولاها الشكليون والبنائيون اعتبارا خاصا ، وإن كان الرمزيون قد سبقوهم فى هذا المضمار ، فقد كانوا حريصين على استغلال القيم الإيحائية فى الشكل الكتابى ، بحيث يصبح المعوّل فى تلقى القصيدة على ترتيب الأحرف وأحجامها ومسافات الفراغ بينها ، مما يستوجب قراءتها قراءة « أوركسترالية » – بتعبير داعية الرمزية الكبير ستيفان مالارميه – ، والمقصود بذلك أن عين القارئ ينبغى أن تشمل القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيا وعموديا فى آن معا ، إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعا زمنيا ، بل هى أشبه باللوحة ذات البعد المكانى الواحد(٩) .

وإذا كان الشكل الكتابى يؤدى وظيفة دلالية ذات قيمة فى التقنية الشعرية ، فلا يقل عن ذلك أهمية ما نلحظه فى كثير من نماذج الشعر الحديث من غلبة ظاهرة « التكرار الفنى » التى تشكل ملمحا شديد البروز فى واجهة الشعر المعاصر ، ويبدو تفسير « لوتمان » لهذه الظاهرة طريفا وعلميا فى الآن ذاته ، فهو يرى أن « البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية »(١٠) بذاتها ، تتجلى هذه الطبيعة على مستوى الإيقاع ، كما تتجلى على مستوى التقفية ، وعلى نحو أكثر تعقيدا عند مستويات التعبير والتصوير والرمز ، ولكن الأمر إذا كان بهذا القدر من الوضوح حين يتعلق بالشعر ، فإن له جذوره فيما يتعلق بتكوينات النص الأدبى فى جملته ، فالنص الأدبى عمل على درجة عالية من التنظيم ، وتنظيمه يمكن أن يتحقق بطريقتين : الموقعية **Paradigm** بانتقاء خيار أدائى واطراح بدائله ، والسياقية **Syntagm** التى تفترض ألا يتكون النص من عناصر عشوائية ، بل يتحتم أن يكون كل عنصر من عناصره ذا علاقة عضوية ببقية العناصر ، وبحيث يمكنه أن يرهص بها نوعا من الإرهاص ، ومعنى ذلك أن النظام الكلامى يعمل فى داخله جهازان فى وقت واحد : جهاز تلقائى الحركة ، وجهاز آخر لا تلقائى الحركة ، أولهما يتعامل مع السياق ويقابل ما يدعى فى الرياضيات بخاصية التسلسل ، والآخر يزاول عمله عن طريق استبدال خيار لفظى بخيار مختلف ، ويقابل ما يدعى فى الرياضيات بخاصية التكافؤ ، وإذا كان النمط الأول هو الغالب فى أجناس الأدب الموضوعية كالقصة والرواية والمسرحية ، فإن النصوص ذات الطاقة التعبيرية القوية ، وعلى رأسها الشعر ، والشعر الغنائى بوجه أخص ، تعتمد فى بنائها على تغليب النمط الثانى تغليبا واضحا .

وينبغى ألا يقتصر نظرنا فى النص الشعرى على المتكرر وحده ، وأن يتعداه إلى نظام البدائل أو المتغيرات ، ويعنى ذلك أننا حين نلتقى بضرب من التنظيم أو التوالى عند مستوى بنائى معين ، فإننا نصادف ما يصدع ذلك النظام عند مستويات أخرى ، وتواكب هاتين القاعدتين - النظام وصدع النظام - يشكل سمة عضوية فى بنية كل نص شعرى .

إن هذه النظرة العلمية فى تأويل التكرار ووظائفه الشعرية كفيلة بأن تفسر لنا كثيرا من تجليات هذه الظاهرة فى شعرنا العربى الحديث ، وقد كنا نقرأ بعض نماذجها فى إبداعات شعراء من أمثال السياب والبياتى وخليل حاوى وغيرهم فتعجب للإلحاح الغريب من قبلهم على تكرار بعض اللوازم التعبيرية بشكل عمدى ومقصود ، ومع التسليم بأن ترداد هذه اللوازم لا يخلو من إنتاجات دلالية ، فلا شك أن لها - من وجهة نظر البنية مجردة - دورا فيما أسماه « لوتمان » « النظام » و « صدع النظام » .

فى إطار تأويل لوتمان لظاهرة « التكرار الفنى » يندرج فهمه لعملية التقفية فى القصيدة ، وليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقدة بين النظام وصدع النظام ، والتى تتميز بها البنية الإيقاعية ، تتميز بها أيضا عملية التقفية ، حتى بالنسبة للقصيدة الحديثة التى تبدو أحيانا وكأنها قد تحررت من كل قيد .

وتدين أصول نظرية القافية الحديثة إلى ف .م . جيرمونسكى رائد الدراسة الصوتية للشعر ومؤلف كتاب « القافية ، تاريخها ونظريتها » الصادر سنة ١٩٢٣ ، وفيه يرى أن القافية لا تعنى مجرد التطابق بين الأصوات ، ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية ، وهى بذلك تؤدى وظيفة عضوية فى المركب الموسيقى للشعر ، ولعل عودة الكثير من كتاب الشعر الحديث إلى هذا النبع راجعة إلى إدراكهم لهذه الحقيقة ، إذ يشعرون وكأن القافية التى تتردد بين الحين والآخر تنهض بدور تعويضى يعفى على ما عسى أن ينتجه غياب الوزن التقليدى من شحوب الإيقاع ، وقد يزداد هذا الشعور عمقا حين يدركون أن للقافية - فوق هذا الدور الإيقاعى - قيمة نفسية ودلالية ، شريطة أن لا نرادف بين هذه القيمة ومجرد الترداد الصوتى النمطى المحض ؛ لأن وقع القافية فى نفسية المتلقى يرتبط بحظها من المباغتة وعدم التوقع ، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا بين القوافى التى تعتمد على التكرار لفظا ومعنى ، والقوافى التى تشترك لفظا وتختلف معنى ، ففى كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتى والإيقاعى واحدا ، غير أن اختلاف المعنى فى الحالة الأخيرة يجعل القافية تبدو أكثر غنى وإثارة وعطاء .

إن قضية العلاقة بين القافية ببقية مستويات النص الشعرى لم تنل حظها من الفحص النقدى حتى الآن ، وقد يخيل إليك أنه فى ظل الثورة التى تحققت على تقاليد العمود الشعرى قد انتهى دور القافية أو تقلص ، واقع الأمر أن هذا الدور قد تنامى إلى حد ملحوظ ، وتفسير « لوتمان » لهذا التنامى لا يخلو من طرافة ، فهو يرى أن اهتزاز القيود المفروضة على النظام الإيقاعى « يعوض » بازدياد القيود المفروضة على مفهوم ما يسمى « بالقافية » ، وكلما ازداد شحوب

البنية الإيقاعية أصبح دور القافية فى العمل الشعرى أكثر وضوحا ، وربما كان هذا تأويلا لما نلحظه عند عدد من رواد شعرنا الحديث من جنوح إلى توظيف القافية على المستويين الإيقاعى والدلالى ، رغم رفضهم الالتزام التلقائى الكامل بها ، واقرأ - على سبيل المثال - قصيدة « رسالة من مقبرة » للشاعر الراحل بدر شاكر السياب لترى مصداق هذا الاتكاء الفطرى على القافية ، مع ما هو معلوم من أن مجمل شعره يدور فى الإطار التفعيلى على وجه العموم[١١] .

ومع ذلك فإن الإيمان بوظيفة القافية من الناحيتين الإيقاعية والدلالية لا يعنى تحولها إلى ظاهرة آلية رتيبة ؛ لأن الشعر الجيد - فيما يرى لوتمان - هو الشعر الذى يحمل بلاغا فنيا ، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا تواكب فيه المتوقع واللامتوقع ، فإذا فقد الأول أصبح عديم المعنى ، وإذا فقد الثانى أصبح عديم القيمة .

ومغزى ذلك أن قضية القافية ترتبط بنائيا بمستوى التوقع واللاتوقع ، كما ترتبط فى النهاية بمقولة الشعر الجيد والشعر الردىء ، وهذا يعنى جدلية النص مع حاسة « الترقب » لدى متلقيه ، يعنى إخضاع هذا المتلقى لنظام فنى أغزر دلالة مما تعود عليه ، وإذ يقنع المبدع قارئه بهذا النظام فإنه يأخذ على عاتقه مهمة المضى به قدما فى اتجاه تحويل النظام - بدوره - إلى تقليد فنى ، وهكذا يفقد إعلاميته ، وهلم جرا . إن التجديد لا يكمن - كما يحسب المؤلف - فى ابتداع الجديد ، بقدر ما يكمن فى العلاقة الإيجابية مع التقاليد ، وهى علاقة ذات جناحين : إنعاش ذاكرة التراث من ناحية ، وعدم انتساخه ، من ناحية أخرى ، وفى الجدل بين هذين البعدين ما يحقق مقولة الشعر الجيد ، وفيه أيضا ما يشير إلى أن النص الشعرى الذى تنطبق عليه تلك المقولة غير ناجز المحصول أولا ، وغير قطعى المحصول أخيرا ، وفى كل الأحوال نرى هذا التوتر بين إنعاش الذاكرة التراثية وعدم انتساخها أمرا يعين أكبر العون على الحوار الخصب مع الماضى والتفاعل الخلاق مع قيمه التاريخية .

لم نرد بهذا المهاد النقدى إعادة التذكير بجملة القضايا التى ناقشها هذا الكتاب ، فبإمكان من يريد ذلك أن يتيح لنفسه فرصة إعادة قراءته ، وكل ما هدفنا إليه أن ندفع إلى منطقة الضوء بعض الموضوعات ذات الصلة بواقعنا الإبداعى ، لنرى كيف طرحها الكتاب ، وكيف حاول حل إشكالياتها ، ومع ذلك فلا نزعم لأنفسنا ، ولا نزعم للمؤلف ، قدرة سحرية على قول الكلمة الأخيرة فيما طرحه وفيما حاوله ، يكفى فى هذا المقام أنه تحرى إمكانية الوضع العلمى الصحيح لتلك الموضوعات ؛ لأن الوضع السليم للمشكلة هو - فى التحقيق - بداية حلها .

وأمر آخر لا ننسى أن نحسبه لمؤلف الكتاب ، إن كان حقا فى حاجة إلى احتساب الحسنات ، ذلك هو تجرده المنهجى ، وحيدته فى التعامل مع الظواهر ، ورغم إحساسنا العميق بأنه ينطلق فى مقولاته ومعالجاته من منطلق بنائى ، فإن هذا المنطلق لم يقيد خطواته بأغلال النظرية ، ولم يطمس شفافية تحليلاته بركام المصطلحات وأثقال المداخل النظرية التى باعدت بين هذا اللون من التحليل وجمهرة القارئين فى عالمنا العربى .

وقد حاولت الصياغة العربية للكتاب أن تهز حواجز هذه المباعدة ، فاجتهدت فى ترويض متن الترجمة مع الوفاء بالفكرة ، وتحقيق سلاسة اللغة مع الإلمام بالمراد ، فإن كان قد توفر لها هذا أو شيء منه فذلك فضل الله ، وإن كانت الأخرى فبحسبها صدق الجهد وخلوص النية ، وعلى الله قصد السبيل .

أ .د . محمد فتوح أحمد

الكويت – يوليو ١٩٩٤م

الهوامش

(١) Claude Levi Strauss
Anthropologie Stucturale. Plon, 1958, P. 306.

(٢) الكلام للناقد الشكلى الألمانى « ليادرير » ، نقلا عن : ل .ا . تيموفييف - أسس نظرية الأدب - موسكو سنة ١٩٧١ - ص ٢٧١ .

(٣) لمزيد من التفصيل عن الشكلية ومبادئها يراجع لكاتب هذه السطور : الشكلية - دراسة فى كتاب/واقع القصيدة العربية - دار المعارف - مصر سنة ١٩٨٤ - ص ٢٧ وما بعدها .

(٤) توماشيفسكى : الشعر واللغة - بحوث المؤتمر الرابع لعلماء اللغات السلافية - موسكو ١٩٥٨ - ص ٤ .

(٥) B-Unbegaun, La Versification Pusse, Paris, 1958.

(٦) فصل « الشعر والنثر » من كتابنا هذا .

(٧) نفسه .

(٨) نفسه .

(٩) C.M. Bowra, The Heritage of Symbolism, London, 1959, P. 9 - 10.

(١٠) راجع فى هذا المعنى الفصل الذى عقده المؤلف للتكرار الفنى .

(١١) قصيدة « رسالة من مقبرة » - ديوان أنشودة المطر - دار مجلة شعر - بيروت سنة ١٩٦٢ - ص ٧٨ .

تقديـــم

البحث الماثل بين يدى القارئ مخصص لتحليل النص الشعرى . وقبل أن نخطو إلى طرح المادة العلمية ذاتها تتقدم ببعض الملحوظات التمهيدية ، والتى يأتى فى الصدارة منها تحديد أى الغايات ليس مستهدفا من هذه الدراسة ، حتى يعرف القارئ مسبقا ما الذى لا ينبغى أن يتوقع وجوده فيها ، ومن ثم يجنب نفسه مغبة الإحباط ، ويدخر جهده لقراءة تلك المباحث التى تتصل بحقل اهتمامه اتصالا مباشرا .

إن الشعر ينتمى إلى أصقاع من الفن مازال جوهرها غير واضح وضوحا تاما بالنسبة إلى العلم ، وحين يتقدم الباحث إلى دراسته — يعنى الشعر — فقد ينبغى أن يسلم بداءة بتلك المقولة التى تقرر أن كثيرا من مشكلاته ، إن لم يكن أكثر هذه المشكلات حيوية ، مازال خارج حدود طاقة العلم المعاصر .

أكثر من هذا ، يبدو فى الفترة الأخيرة كما لو أن حل تلك المشكلات قد غدا أصعب منالا ، فما كان يتراءى منذ أمد غير بعيد ، واضحا وجليا ، يتمثل الآن للعالِم المعاصر غير مفهوم وغير واضح ، بيد أن هذا وذاك لا يجب أن يفت فى عضدنا ، فالوضوح المزعوم الذى كان يضع « المفهوم السليم » للوجود مكان المنهج العلمى ، والذى كان يعمل على إقناعنا بأن الأرض منبسطة ، وبأن الشمس تتحرك حول الأرض — مثل هذا الوضوح خاصية فى المعرفة البشرية تتسم بها مرحلة « ما قبل العلم » ، وهى مرحلة ضرورية فى تاريخ الإنسانية ، ثم هى مرحلة لابد أن تسبق العلم ، وفيها تتراكم وفرة من المادة التجريبية ، وينبثق — من ثمة — الإحساس بعدم كفاية الخبرة المعيشية البسيطة .

وبدون هذه المرحلة لم يكن ليكون علم ، وإن كان العلم فى حد ذاته لا ينشأ إلا من قبيل التغلب على صعوبات الحياة اليومية والانتصار على ما دعوناه « بالمفهوم السليم » للوجود ، ونتيجة لهذا الانتصار فإن ذلك الوضوح البدائى النابع من عدم الوعى بكل تعقيدات القضايا المطروحة يفسح المجال أمام ضرب مثمر من « عدم الإدراك » ، على أساسه تنمو المعرفة العلمية ، أما إنسان تلك المرحلة ، ذلك الذى كان يتذرع فى سذاجة « بإدراك ما قبل العلم » ، فإنه وقد ذخر قدرا عظيما من الخبرات الحيوية ، وإذا به يكتشف أنه ليس بمكنته أن يسلك كل هذه الخبرات فى نظام واحد ، فمن ثم ينطلق معولا على معونة العلم ، مفترضا أنه الوحيد الذى سيمنحه الإجابات الشافية المختصرة ، التى تبقى له على ما ألفه من صورة الوجود ، وتجلو له — فى ذات الوقت — مواطن الخلل فى هذه الصورة ، وتوفر — أخيرا — للتجربة الحيوية كل عوامل الاكتمال والرسوخ ، لكأن المنهج العلمى يمثل فى تلك الحالة ما يمثله

الطبيب الذى يستدعونه لعيادة المريض بهدف تشخيص أسباب العلة ووصف اشد العقاقير العلاجية تأثيرا ، وأكثرها بساطة ، وأزهدها ثمنا ، ثم ينسحب من بعد وقد ترك لأهل المريض مهمة استمرار العناية به .

إن الواقعية البدائية فيما يدعى « بالمفهوم السليم » للوجود تفترض أن مسئوليتها تنحصر فى طرح الأسئلة ، على حين ينهض العلم بالإجابة عنها ، والعلم بدوره إذ يتصدى للغاية التى انتدب لها ، يحاول – عن طيب خاطر – تقديم الإجابة عما أثير أمامه من تساؤلات ، ولكن نتائج هذه المحاولة قد لا تخلو من إحباط كبير ؛ إذ كثيرا ما نكتشف فى محصلة هذه الجهود الدائبة أن الإجابة المنشودة غير ممكنة ، لأن التساؤلات المثارة لم توضع الوضع الصحيح ، وأن الوضعية الصحيحة لأى منها قد تقتضى من العناء ما يفوق ذلك الذى كان يعتقد فى البداية أنه يكفى لحل المشكلة المطروحة برمتها .

إن مجرى الأمور – إذن – يمضى بخلاف ما كان متوقعا ، حين تتجلى الحقائق الآتية : العلم لا يمثل فى ذاته مجرد آلية يتوسل بها إلى تلقى حلول القضايا ، وتلك القضايا بدورها تنتقل من إطار البحث العلمى إلى نطاق المعرفة العلمية بمجرد أن نحصل لها على حلول نهائية .

وهكذا تصبح المهمة المنوطة بالعلم هى مهمة الوضع الصحيح للقضايا ، ولكن تحديد أية وضعية لقضية مّا هى الصحيحة ، وأيها ليست كذلك ، أمر لا يتسنى تحقيقه من دون دراسة مناهج الانتقال من « عدم المعرفة » إلى « المعرفة » ، ثم هو أمر غير ممكن التحقيق – كذلك – دون أن نحدد : هل السؤال المطروح يمكن – أساسا – أن يقود إلى إجابة أم لا ، ومن ثم فإن كل دائرة القضايا المنهجية ، وكل ما يتعلق بالطريق الواصل بين وضع القضية وحلها (نقول الطريق ، وليس الحل ذاته) يخضع لهيمنة العلم .

إن الوعى بخاصية العلم ، والابتعاد به عن أن يدعى لنفسه حقول نشاط ليست لديه الوسائل لاقتحامها ، يمثل فى حد ذاته خطوة كبرى على درب المعرفة البشرية ، وإن كانت هذه الخطوة بالذات هى التى تزرع خيبة الأمل فى نفوس أنصار« المفهوم السليم » ، حين يتضح لهم أن هذا المفهوم ليس إلا مفهوما نظريا إلى حد كبير . إن الواقعية البدائية تتعامل مع العلم تماما كما يتعامل الوثنى مع صنمه المعبود ، فهو فى البداية يصلى له ، مفترضا أنه قادر على مساعدته فى تذليل كل الصعاب ، ثم حين يخيب أمله فى النهاية ، يقوم بتحطيمه وإلقائه فى النار أو فى البحر ، وحين يلوى مثل هذا الضرب من الواقعية البدائية عنقه عن المنهج العلمى فإنه يحاول تجاوزه بعقد صلة مباشرة مع عالم المعرفة « المابعد العلمية » ، عالم المعرفة « المنتجة » ، عالم الأجوبة !!

إن هذا ما يحدث – على سبيل المثال – حين يفترض من يسهمون فى تلك الخصومة المثارة بين علماء الطبيعة والشعراء أن « السيبرنيتيكا » – أو علم المعرفة الآلية – مؤهلة لتقديم الإجابة عن ذلك التساؤل : هل يمكن أن يتحقق ما يسمى « بالشعر الآلى » ؟ وإلى أى مدى يمكن

أن تستبدل الآلات الحاسبة بأعضاء اتحادات الكتاب ؟ وهم حين يفترضون هذا يخالون أن العلم ملزم بأن يجيب عن تساؤل يصاغ على ذلك النحو !!

ومثال آخر ، يتجلى فيما نلحظه من غرام واسع الانتشار بالمؤلفات ذات الطابع الجماهيرى ، وبالكتب التى تقوم بتزويد القارئ بالنتائج والحلول بدلا من أن تعرفه بمسيرة العلم ومناهجه ، ولاشك أن فى هذا المثال وسابقه ما يضع أمامنا وقائع نموذجية لمحاولة الربط بين مراحل المعرفة السابقة على العلم ومراحل المعرفة التالية له ، وذلك فى مقابل العلم الحقيقى ، على الرغم من أن مثل هذه المحاولة لا آفاق لها ولا أمل فيها ، لأن الإجابات التى يقدمها العلم لا يمكن النظر اليها بمعزل عن العلم ذاته ، وهى ليست إجابات مطلقة ، بل إنها تفقد قيمتها بمجرد أن تتوارى مناهج البحث العلمى التى أنتجتها ، لتحل محلها مناهج أخرى جديدة .

ومع ذلك لا ينبغى أن يُظَن أن التناقض الذى أشرنا إليه بين المراحل المعرفية : مرحلة ما قبل العلم ، والمرحلة العلمية ، ثم مرحلة ما بعد العلم – لا ينبغى أن يُظَن تناقضا لا حلّ له ؛ لأن كل طور من هذه الأطوار بحاجة إلى الآخر ، ونقول على وجه التخصيص إن العلم لا يقتصر على مجرد استرفاد المادة الغفل من حقل التجربة اليومية ، بل إنه يحتاج إلى نوع من التوافق المضبوط بين حركة هذه المادة وبين ما يسمى بعالم « المفهوم السليم » ، مادام هذا العالم فى صورته الساذجة هو العالم الوحيد الذى يحيا الإنسان من خلاله .

والنتيجة المستخلصة من كل ما قدمناه أنه يتحتم عدم التعويل على العلم فى حل مشكلات ليست بطبيعتها علمية ، أو هى لم توضع الوضع العلمى الصحيح ، وأن على « مستهلك » المعرفة العلمية ، لكى يتجنب خيبة أمله ، أن لا يلزم هذه المعرفة الوفاء بمثل تلك الغاية ، كأن يبغى لديها – مثلا – جوابا شافيا عن ذلك السؤال : « لماذا يعجبنى شعر بوشكين ، أو بلوك ، أو ماياكوفسكى » ؟ ؛ لأن مثل هذا السؤال ، وبتلك الصيغة ، لا يخضع للنظر العلمى ، كما أن العلم بدوره ليس مطلوبا منه أن يجيب عن كل ما يطرح من تساؤلات ، وإنما هو منوط بمنهجية علمية محددة .

ولكى يتاح لمثل تلك التساؤلات أن تصبح موضوعا للبحث العلمى يجب أن نتفق بصفة مبدئية على الآتى : ترى هل يعنينا السؤال المطروح من منظور علم النفس الفردى ، أم من منظور علم النفس الاجتماعى ؟ أم هل تراه يعنينا من حيث تاريخ القيم الأدبية ؟ أم بوصفه تعبيرا عن أذواق الجمهرة القارئة ؟ أم المقاييس النقدية ؟ وهكذا .

بعد هذا يتحتم إعادة صياغة السؤال المطروح باللغة المصطلحية للحقل العلمى الذى ينتمى إليه ، وبالتالى حله أو الإجابة عنه بالوسائل المتاحة لذلك الحقل ، وبطبيعة الحال فإن النتائج التى نتلقاها بتلك الصورة قد تبدو شديدة التحديد ، وخاصة جدا ، ولكن العلم لا يمكنه أن يقترح إلا ما هو من قبيل الحقيقة العلمية .

❀❀❀

في هذه الدراسة لا يُنظر إلى النص الشعرى بكل غناه ، وبكل ما يوحى به من مؤثرات نفسية واجتماعية ، نعنى أنه لا ينظر إليه من حيث مغزاه الثقافى فى كماله وشموله ، بل إنه يعالج من زاوية أكثر ضيقا ، وهى تلك الزاوية التى تقع فى متناول العلم المعاصر .

من ثمة يأخذ عملنا هذا فى اعتباره مسألة **التحليل النقدى للنص الشعرى** ، أما تلك المسائل التى تمتد خارج حدود التحليل النقدى ، كقضية التوظيف الاجتماعى للنص ، وما يسمى بعلم نفس التلقى عن طريق القراءة ، ثم ما عسى أن يجرى هذا المجرى ، فجميعها قضايا – على الرغم من كل أهميتها الواضحة – تقع خارج نطاق بحثنا ، مثلما تقع خارجه مشكلات الإبداع والوظيفة التاريخية للعمل الأدبى .

أما محور الاهتمام فهو النص الشعرى بحسبانه كُلاً متكاملا متفردا عن غيره ، ومستقلا بذاته وبنيته الداخلية . كيف ندرس هذا الكل من حيث ما يتمتع به من وحدة فنية وفكرية ؟ هل ثمة من المناهج العلمية ما يسمح بجعل الفن موضوعا له دون أن تغتاله هذه المنهجية ؟ كيف يبنى نص ما ، ولماذا بنى بالذات على هذا النحو ؟ هذه هى التساؤلات التى نعتبر أنفسنا مدينين بالإجابة عنها .

وثمة على هذا تحفظ وحيد ، وإن يكن تحفظا جوهريا ، ذلك أن حل المشكلة العلمية يتحدد عادة بمنهج البحث ، وشخصية الباحث ، نعنى بذلك خبرته وموهبته وحدسه النفسى ، وفى عملنا هذا فإننا سوف نتعرض فقط للعنصر الأول من تلك العناصر المكونة للإبداع العلمى .

يحدث كثيرا فى نطاق العلوم الإنسانية أن نصطدم بتلك المقولة التى تؤكد أن المنهجية الدقيقة فى العمل ، والقواعد الصارمة فى التحليل – كل ذلك يحد من الإمكانات الإبداعية للباحث . وفى مناقشة هذه المقولة قد نسمح لأنفسنا بأن نتساءل : أحق أن معرفة الصيغ الرياضية ، وتوفر القواعد الحسابية التى تحل بها مسألة ما – أحق أن هذا وذاك يجعلان العالم الرياضى أكثر تزمتا ، وأقل فى نشاطه الإبداعى من ذلك الذى ليست لديه أدنى فكرة عن تلك القواعد ؟ إن الصيغ ليست بديلا عن الجهد العلمى للعبقرية الفردية ، بل إنها هى الطريق إلى ادخار هذا الجهد ، هى الطريق إلى تحريره من الحاجة إلى « اختراع الدراجة » من جديد ، وذلك حين تتولى هذه الصيغ توجيه الفكر فى حقل ما لم يعثر له على حل بعد .

❀❀❀

يقف النقد الأدبى المعاصر على أعتاب مرحلة جديدة ، ولا يتجلى هذا فى مجرد الميل إلى الإجابات القاطعة ، بقدر ما يتجلى فى الطموح المتنامى إلى مراجعة صحة وضع القضايا ، فالنقد الأدبى – من ثمة – هو علم « أن تسأل » قبل أن يكون علم « أن تسرع بطرح الإجابة » ، وهو – فى حاضره – لم يعد يعنى – فى المقام الأول – بما يشكل ذخيرة التجربة الذاتية لهذا الباحث أو ذاك ، أو بما عساه يندرج فى صميم خبرته الشخصية أو مزاجه أو طبيعته ، بل إن هذه العناية أضحت تتجه فى الغالب إلى غاية قد تكون أكثر بساطة ، ولكنها – فى المقابل –

أكثر انضباطا ، نعنى بذلك المنهجية النموذجية فى التحليل ، وهذه المنهجية فى استطاعة كل ناقد أدبى ، وهى لا تلغى – بالطبع – قدرته الإبداعية أو ذاتيته العلمية ، بل هى تعين على تعميقها .

كتب جانشاروف Gancharof فى حينه عن الحضارة قائلا : « إن الترف الذى لم يكن متاحا للكثيرين أصبح بفضل الحضارة فى متناول الجميع ، « فالأناناس » – مثلا – يباع فى الشمال بخمسة روبلات ، أو عشرة ، أما هنا فلا يساوى شروى نقير . وهكذا تصبح مهمة الحضارة فى هذا الصدد أن تسرع بنقل هذا « الأناناس » إلى الشمال كى يباع بخمسة كوبيكات ، ولكى ننعم أنا وأنت بتناوله[1] » . إن وظيفة العلم تشبه إلى حد كبير وظيفة الحضارة فى هذا المقام ؛ فالعالم حين يسعى إلى الحصول على نتائج معينة هو فى نفس الوقت يستغل مما ثبت من مناهج التحليل ، ومن قواعد البحث ، ما يجعل نتيجة عمله قابلة للتكرار ، وهكذا فإن ما كان بالأمس ينجزه جراح عبقرى فى ظروف استثنائية ، لابد وأن يصبح غدا فى متناول كل طبيب ، ومن هذا التراكم الكمى للتجربة البحثية المتكررة يتكون – على وجه التحديد – ما يسمى بالمنهج العلمى .

❀❀❀

وتحليل النص الفنى يسمح أساسا بعدد من المداخل إلى دراسته ، فيمكن أن يدرس النتاج الفنى من حيث هو مادة إضافية تعين على تناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية أو فلسفية . ويمكن أن يكون منبعا لمعلومات عن البيئة ، أو عن القيم الأخلاقية والقانونية فى هذه الحقبة أو تلك . وفى كل حالة يقتضى الأمر أن يكون منهج البحث مناسبا لخاصية المشكلة العلمية المطروحة .

وموضوع البحث فى هذا العمل الماثل أمام القارئ هو النص الفنى ، النص الفنى كما هو فى ذاته ، وبشكل أكثر تحديدا فإن محور اهتمامنا هو القيمة الفنية الخاصة التى تجعل ذلك النص مؤهلا لتحقيق وظيفة جمالية معينة ، ولعل فى هذا وذاك ما يشير إلى معالم وحدود المدخل الذى اخترناه لهذه الدراسة .

والنصوص – بالمفهوم العام لهذا المصطلح[2] – متنوعة الوظائف فى واقع الحياة الثقافية ، وقد ينجز النص الواحد ، لا وظيفة واحدة ، بل عددا – وربما وفرة – من تلك الوظائف . وهكذا نرى أيقونات القرون الوسطى ، ومبانى الهياكل والمعابد فى العصر الإغريقى الرومانى أو فى العصور الوسيطة الأوربية ، أو نظيرها فى فترة الإحياء ، أو فى حقبة الباروك[3] ، نرى كل هاتيك جميعا وفى نفس الوقت تحقق وظيفتين ، إحداهما جمالية والأخرى دينية . وبالمثل نرى النظم الحربية والقرارات والمراسيم التشريعية والحكومية فى عهد « بطرس الأول » تمثل – فى ذات الوقت – وثائق اجتماعية وقانونية ، وكذلك نداءات القادة العسكريين ، وشعار « العلم ينتصر » الذى رفعه الجنرال سوفوروف ، والأوامر التى أصدرها الجنرال « أورلوف »

إلى فرقته الحربية – كل أولئك يمكن النظر إليها باعتبارها نصوصا تاريخية عسكرية ، كما يمكن النظر إليها باعتبارها نماذج للأدب الاجتماعى ، أو الفن البلاغى ، أو النثر الفنى .

وفى ظروف معينة ، فإن مثل هذا الازدواج بين الوظائف لا يعتبر فقط ضربا من التكرار ، ولكنه يبدو أيضا أمرا مشروعا ، بل وضروريا ، فلكى يحقق النص وظيفته ينبغى أن يتحمل معها بعض الوظائف الإضافية ، ولكى تتلقى الأيقونة – على سبيل المثال – بوصفها نصا دينيا ، وليمكنها بالتالى أن تنجز وظيفتها الاجتماعية هذه ، يجب ، وفى ظروف بعينها ، أن تكون بالإضافة إلى ذلك نتاجا له قيمته من الناحية الفنية . ويمكن أن نعكس العلاقة فنقول إنه لكى تتلقى الأيقونة بحسبانها نتاجا فنيا ينبغى لها أن تحقق وظيفتها الدينية الخاصة ، ولهذا فإن مجرد نقل هذه الأيقونة إلى متحف (أو بتعبير أدق : بمجرد غياب الشعور الدينى لدى المتلقى – المشاهد) يدمر كل ما يميز هذا النص الأيقونى تاريخيا من أثر التوحيد بين هاتين الوظيفتين الاجتماعيتين .

وهذا الذى قلناه يصدق إلى حد كبير على الأدب ، فمزج الدلالة الفنية بغيرها من الدلالات السحرية أو القانونية أو الأخلاقية أو الفلسفية أو السياسية يمثل الملمح الأساسى فى عملية التوظيف الاجتماعى لهذا النص الأدبى أو ذاك ، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء ، فلكى يحقق النص غايته الجمالية يجب أن يحمل فى نفس الوقت عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية ، وبالعكس ، فهو لكى يحقق دورا سياسيا معينا – على سبيل التمثيل – ينبغى أن يؤدى وظيفة جمالية .

ومن الطبعى أنه فى بعض الأحيان قد لا تتحقق بالنص سوى وظيفة واحدة فقط ، ومن ثم فإن البحث عن جملة الوظائف التى يمكن أن تندرج معا داخل إطار النص الواحد قد يقدم إلينا شواهد ذات قيمة لبنية « نمطية الثقافة » ، فاتحاد الوظيفة الفنية مع الوظيفة الأخلاقية فى القرن الثامن عشر – وهو مجرد مثال – كان إطارا لعملية التلقى الجمالى للنص الأدبى ، على حين أن وحدة هاتين الوظيفتين داخل نص واحد كانت من قبيل المحظورات بالنسبة لشاعر مثل « بوشكين »(٤) أو كاتب مثل « جوجول »(٥) .

وهذا التراوح فى حدود ما يعنيه « النص الفنى » مايزال مستمرا حتى فى أدب العصر الحديث ، ولعل مما له دلالة بالغة فى هذا المقام ما يدعى بأدب المذكرات ، فهذا النوع الأدبى ما كاد يضع نفسه فى مقابل النثر الفنى أو الخيالى حتى بدأ يحتل فى بناء النثر مقاما بارزا . وينطبق هذا ، وبنفس القدر ، على أدب المقالة ، والدور الخاص الذى نهض به فى عامى ١٨٤٠ م ، ١٨٦٠ م ، ثم فى عام ١٩٥٠ م . وهيهات أن يكون « ماياكوفسكى »(٦) وهو يضع بعض نصوصه ذات الطابع الدعائى ،أو بعض إعلاناته المنظومة عن المتجر المركزى الحكومى – هيهات أن يكون هادفا إلى غايات جمالية محضة (مجموعة « الأمر رقم ٢ لما سمى بجيوش الفن ») . ومع ذلك فإننا نعتبر انتماء هذه النصوص لتاريخ الشعر الروسى حكما لا يقبل الجدل .

وهذه النسبية فى حدود « الفنى » و « اللافنى » فى النص الأدبى تبدو بوضوح إذا اتخذنا مثالنا من تاريخ « السينما » التسجيلية .

هذه الصعوبة ، إن لم نقل الثنائية ، فى التوظيف الاجتماعى للنص تدفع الباحث دفعا إلى التماس ما يشبهها من الثنائية فى منهج تناول الموضوع المطروح للدرس ؛ فمن ناحية ، قد يبدو مشروعا تماما أن لا نمزق موضوع البحث على حين أنه فى واقع الحياة يمارس دوره كلا متكاملا ، بيد أنه من الممكن الاعتراض بشدة على هذه الوجهة من النظر ، فلكى يتسنى ، من ناحية أخرى ، فهم التفاعل المعقد بين وظائف مختلفة لنص واحد ، يتحتم النظر بادئ ذى بدء إلى كل من هذه الوظائف على انفرادها ، بمعنى حتمية البحث عن تلك الظواهر الموضوعية التى تسمح لنص ما أن يكون نتاجا فنيا ، وأن يكون فى نفس الوقت أثرا فلسفيا أو قانونيا أو أى صيغة أخرى من صيغ الفكر الاجتماعى ، وصحيح أن هذا النظر المتعدد الزوايا إلى النص لا ينهض بديلا عن دراسة علاقاته الداخلية بكل تكاملها وغناها ، ولكنه على وجه القطع يسبقه ؛ ذلك أن تفكيك الوظائف الاجتماعية للنص ووصفها ينبغى أن يسبق تحليل التفاعل القائم بين هذه الوظائف ، كما أن كسر هذا التعاقب يخالف المقتضيات الأساسية للمنهج العلمى ، ونعنى بهذه المقتضيات الأساسية التدرج من البسيط إلى المركب .

والعمل الماثل أمام القارئ مكرس – على وجه التحديد – للمرحلة الأولى فى تحليل النص الأدبى ، فمن بين كل الإشكاليات العديدة ، التى تنبثق عند تحليل النتاج الفنى ، نعنى بتعقب قضية واحدة فحسب ، قضية شديدة الضيق نسبيا ، تلك هى قضية **الطبيعة الجمالية للنتاج الأدبى** .

ومع ذلك فقد نكون مضطرين إلى التعريج على موضوعات أكثر من تلك ضيقا وخصوصية ، فعند النظر فى النتاج الأدبى نجد أنه يمكن الاقتراب منه طبقا لمنظورات متعددة ؛ لنتصور – مثلا – أننا بصدد دراسة شعر « بوشكين » الذى يتخذ عنوانا له : « فى تذكار لحظة رائعة » ، فكيان تلك الدراسة سيختلف طبقا لما سنختاره من ذلك الشعر موضوعا لبحثنا ، ثم طبقا لما سنعتبره حدودا للنص الذى نحسب دراسته هى غاية العمل ؛ ذلك أنه يمكن أن نتناول شعر « بوشكين » من حيث بنيته الداخلية ، ويمكن أن نتخذ قطاعا أعرض أو مجموعة أعم من شعره نصا نخضعه للدراسة ، فندرس – على سبيل المثال – « الشعر الغنائى لدى بوشكين فى فترة المنفى » ، أو « غنائيات بوشكين » ، أو « الشعر الغنائى العاطفى فى روسيا خلال العشرينات من القرن التاسع عشر » ، أو « الشعر الروسى فى فترة الربع الأول من القرن التاسع عشر » ، أو « قد نتوسع قليلا فى موضوعنا فنتجاوز الترتيب الزمنى إلى التصنيف النمطى فنقول : « الشعر الأوروبى فى العشرينيات من القرن التاسع عشر » . وفى كل من هذه الأحوال سوف تتفتح أمامنا فى الشعر موضوع الدراسة آفاق مختلفة للنظر ، ووفقا لهذه الآفاق تكون أنماط البحث : التحليل الأحادى للنص المستقل[٧] ، أو دراسته فى ضوء تاريخ الأدب القومى ، أو تناوله فى

ضوء البحث النوعى المقارن ، أو ما إلى ذلك . وبهذه الصورة يغدو موضوع البحث وحدوده – بغض النظر عن منهجه – واضحة تماما ، فالنص المتمثل فى قصيدة واحدة ، أو حتى فى فترة زمنية مستقلة ، يمكن أن ينظر إليه باعتباره بنية متفردة ، سويت طبقا لقانونها الداخلى الخاص بها .

ومجالات النظر التى أحصيناها (وإن لم يكن الإحصاء جامعا) تشكل فى جملتها رصدا شاملا لبنية النتاج الأدبى ، غير أن هذا الرصد قد يكون – لعموميته – من السعة بحيث إن تحقيقه عمليا ، وفى حدود بحث واحد ، يبدو هدفا غير واقعي ؛ ومن ثم يضطر الباحث ، حتى ولو لم يقصد ذلك ، إلى أن يقيد نفسه باختيار هذا المجال أو ذاك من مجالات الدراسة ، وإن كان المدخل الأساسى – بعامة – محكوما بتحليل النص الأدبى « من أول كلمة إلى آخر كلمة فيه » .

وهذا المدخل الأساسى يسمح باستكناه البنية الداخلية للنتاج الأدبى ، وطبيعة تركيبه الفنى ، والجزء المعين – وإن يكن هاما أحيانا – المتضمن فى نص « البلاغ الفنى » . وبطبيعة الحال فإن مثل هذا المدخل ضرورى ولكنه ، مهما كانت الظروف ، ليس إلا مرحلة أولية فى دراسة النتاج الفنى ؛ إذ إنه لا يقدم إلينا أية معلومات عن التوظيف الاجتماعى للنص ، كما أنه لا يوضح لنا تاريخ تأويله أو معالجته ، ولا مكانة الشاعر الذى أبدعه بالنسبة لشعراء الطور اللاحق له ، ولا يجيب عن عدد كبير من التساؤلات الأخرى التى يمكن أن تثار .

ومع ذلك ، فإن مؤلف هذا الكتاب يرى ، وبنفس القدر من الضرورة ، أن يؤكد ، وعن اقتناع عميق ، أن ذلك « التحليل الأحادى المستقل » للنص الأدبى يمثل الخطوة الأولى والتى لا غنى عنها فى دراسته . وفضلا عن هذا فإن ذلك الضرب من التحليل يشغل فى سلم المشكلات العلمية مكانا خاصا ؛ لأنه يجيب ، بالذات وفى المقام الأول ، عن ذلك التساؤل الجوهرى : بم يعتبر النتاج الماثل نتاجا فنيا ؟ وإذا كان الناقد الأدبى ، وعلى مستويات أخرى من مستويات البحث ، يعالج طائفة من القضايا التى قد يكون لها مساس باهتمامات مؤرخ الثقافة ، أو المؤرخ السياسى ، أو تلك التى لها علاقة بالفلسفة أو بالواقع المعيش ، أو ما أشبه ذلك ، فإنه هنا وعند هذه النقطة بالذات يمثل نفسه تماما ، حين يدرس المقومات العضوية للفن الكلامى .

كل هذا الذى قيل يسوغ على وجه الإطلاق أن نفرد بالتناول مشكلات « البحث الأحادى » للنص الأدبى المستقل ، والذى ينظر إليه فى هذه الحالة باعتباره كُلاً فنيا ، وأن نخص هذا الموضوع بذلك الكتاب الماثل ؛ ولا ريب أن طرح القضية على هذا النحو له أصوله من الناحية المنهجية .

إن الدراسات الأدبية لدينا حققت نجاحا معينا ، وبخاصة فى حقل تاريخ الأدب ، وفى المقام الأول تاريخ الأدب الروسى ؛ ففى هذا الحقل بالذات توفرت ذخيرة من الخبرات الواسعة

فى مناهج البحث ، وهى تلك المناهج التى أصبح امتلاكها لا يصادف - من واقع التجربة - صعوبات كبرى . أما منهج تحليل البنية الداخلية للنص الأدبى فربما كان استغلاله أقل حظا من ذلك وإلى حد كبير ، بغض النظر عن أنه يمكن - حتى فى هذا المقام - أن نشير إلى بعض الأعمال العلمية التى أصبحت من أساسيات هذا المنهج ، والتى حظيت بشهرة مدوية .

إن هذا البحث يستقطب أسس التحليل البنائى للنص الشعرى[8] . وربما كانت قضية المصطلح أهم العقبات التى يصدم بها كثير من دارسى الأدب فى طريقهم إلى استثمار مبادئ التحليل السيميولوجى البنائى ، مع أن هذه المبادئ بسيطة فى جوهرها . إن تاريخ العلم قد تشكل على ذلك النحو ، وهو أن كثيرا من الأفكار القيمة التى تمس أنظمة العلاقات بين المرسل والمتلقى قد نشأت أولاً فى حقل اللغويات ، ونتيجة لهذا الاعتبار ، ولأن اللغة تعتبر نظام العلاقات الأول فى المجتمع البشرى ، وفيها تتجلى معظم العلاقات العامة على أكمل صورة ، ثم لأن كل الأنظمة الثانوية المنمطة تعمل على تنمية تأثيرها - نعنى تأثير اللغة - بدرجة أو بأخرى ، لكل تلك الأسباب يحتل المصطلح اللغوى مكانة خاصة فى كل العلوم والمعارف الدائرة فى النطاق السيميولوجى ، بما فى ذلك دراسة البنية الشعرية .

وإذا أراد القارئ مزيدا من التفصيل فى المعلومات المتعلقة بالمصطلحات المستخدمة فى اللغويات البنائية المعاصرة ، والتى تسربت - تحت تأثيرها - إلى حقل السيميوتيكا (العلامية أو علم الإشارة) ، فقد يكون مفيدا أن يرجع إلى هذه المصادر :

- أو . س . أخمانوفا - معجم المصطلحات اللغوية - موسكو سنة ١٩٩٦ . وينبغى أن نلاحظ أنه قد ألحق بهذا المعجم قاموس صغير وضعه ف .ف . بليايف تحت عنوان : المصطلحات الأساسية فى العروض والشعر ، الأمر الذى يجعل هذا المعجم ذا قيمة كبيرة بالنسبة لنا .
- ى . فاخك - المعجم اللغوى لدى مدرسة براج - موسكو سنة ١٩٦٤ م .
- إريك خيمب - معجم مدرسة اللغويات الأمريكية - موسكو سنة ١٩٦٠ م .

هوامش وتعليقات

(١) إ . أ . جانشاروف : الأعمال المختارة فى ثمانية مجلدات – المجلد الثانى – دار نشر الدولة – ص ٢٨٧ .

(٢) يقصد بالمفهوم العام كل نص حتى ولو لم يكن أدبيا ، فالهياكل القديمة بهذا المفهوم ، وأيقونات العصور الوسطى نصوص ، ولوحات الفنون التشكيلية نصوص ، وهكذا (المترجم) .

(٣) الباروك Baroqe أسلوب فى التعبير الفنى ساد فى القرن السابع عشر بخاصة ، وتميز على الجملة بدقة الزخرفة وغرابتها أحيانا ، وباصطناع الأشكال المنحرفة أو الملتوية فى فن العمارة ، وبالتعقيد والصور الغريبة الغامضة فى الأدب (المترجم) .

(٤) هو ألكسندر بوشكين Aleksandr Pushkin شاعر وروائى ، يعتبر أبا الأدب الروسى الحديث . ولد سنة ١٧٩٩ وتوفى سنة ١٨٣٧ م (المترجم) .

(٥) نيقولاى فاسيلفتش جوجول Nikolai Vasilievich Gogol روائى وكاتب مسرحى روسى . ولد سنة ١٨٠٩ وتوفى سنة ١٨٥٢ م . (المترجم) .

(٦) ماياكوفسكى Vladimir Mayakovsky شاعر روسى ، ويعتبر فى الطليعة من أدباء الثورة وأكثرهم شهرة ، وقد عنى بضرب من الشعر الدعائى فى مطلع الثورة ، إضافة إلى أنه يعتبر رائد « المستقبلية » Futurism فى الأدب الروسى (المترجم) .

(٧) التحليل الأحادى للنص الأدبى : يقصد به إلى دراسة النص فى ذاته دراسة لغوية وجمالية مستقلة . (المترجم) .

(٨) انظر كذلك : ى . م . لوتمان : بنية النص الأدبى – موسكو – دار الفن سنة ١٩٧٠ م فى ثلاثمائة وأربع وثمانين صفحة .

❀❀❀

أهداف ومناهج التحليل البنائى للنص الشعرى

أساس التحليل البنائى هو النظر إلى النتاج الأدبى باعتباره **كلا عضويا متكاملا** ، فالنص فى ضوء هذا التحليل لا يتلقى كحاصل جمع آلى للعناصر التى تؤلفه ، بل إن تفتيت هذه العناصر كل على حدة يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله ، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا فى علاقاته ببقية العناصر ، ثم فى علاقته بالكل البنائى للنص الأدبى . وفى ضوء هذه الفكرة يكون التحليل البنائى مقابلا للتقاليد العلمية الميتافيزيقية التى أرستها بحوث الفلسفة الوضعية فى القرن التاسع عشر ، ومستجيبا للروح العامة التى بعثتها البحوث العلمية فى قرننا الحالى ؛ ومن ثم فليس محض مصادفة أن تغزو المناهج البنائية حقولا فى المعرفة العلمية شديدة التنوع والاختلاف ؛ فمن اللغويات إلى علوم طبقات الأرض ، ومن الحفريات إلى علوم القانون والتشريع ، ومن الكيمياء إلى علم الاجتماع . بل إن مجرد التنبه إلى المنظورات الرياضية والإحصائية فى المشكلات الناجمة عن هذا الوضع ، وكذلك بلورة نظرية الأبنية كما لو كانت علما مستقلا وقائما بذاته ، كل هذا يبرهن على أن تلك النظرية قد تجاوزت نطاق مناهج البحث فى تخصص بعينه ، إلى حيث تصبح نظرية فى المعرفة العلمية على إطلاقها .

بيد أن هذا التحليل البنائى – كما هو واضح بالطبع – لا يعتبر فى حد ذاته جديدا تماما ، وإنما تنبع خصوصيته من نفس مفهوم الطبيعة « الكلية » (أو العضوية) المشار إليها ، فالعمل الفنى يمثل بذاته واقعا معينا ، وبهذه الصفة يمكن تحليله إلى أجزاء . فلنفترض إذن أننا نتعامل الآن مع جزء من هذه الأجزاء ، ليكن بيتا فى نص شعرى ، أو صورة رأس فى لوحة زيتية لإنسان ، ثم لنتصور بعدُ أن هذا الجزء المقتطع قد أدرج ضمن نص مّا أعم منه وأشمل ، فلاشك أن هذا يعنى أن ذات الصورة لرأس الإنسان – مثلا – تمثل إحدى الجزئيات العديدة التى تتكون منها اللوحة ؛ أو أنها تمثل نصفها العلوى ، أو أنها تكمل بدورها كلّ اللوحة . وطبقا لهذا المثال لابد وأن نقتنع بأن إحدى الجزئيات النصية ، حين تندمج مع سواها من الوحدات المختلفة التى تشكل كيانا أعم منها وأشمل ، هذه الجزئية ليست مساوية لما تعنيه فى حد ذاتها .

والنظر فى التصوير السينمائى يمنحنا فى هذا الصدد بعض الملحوظات المثيرة للانتباه ، فالمشهد الواحد يمكن له من خلال البنية الفنية للشريط السينمائى أن يتجلى فى صور مختلفة ، طبقا لاختلاف نوع اللقطة : واسعة أو متوسطة أو مكبرة ، وكذلك طبقا للنسبة بين الجزء

المصور من اللوحة ومساحات الفراغ من ناحية ، ثم بينه وبين إطار اللوحة من ناحية أخرى ، أى أن نفس اختلاف التصميمات التصويرية يغدو وسيلة لنقل المعانى الفنية ، أما اختلاف حجم الصورة ، وهو الأمر الذى يتوقف على مساحة شاشة العرض ، وكذلك اختلاف حجم القاعة ، وغيرها من ظروف الإنتاج ، فإنه لا يؤثر فى ابتداع معانى فنية جديدة . وعلى هذا النحو فإن منبع التأثير الجمالى ، أو الواقع الفنى ، فى حالتنا الماثلة يكمن فى العلاقة التناسبية الثنائية بين الجزء والكل فى المشهد ، وليس فى الحجم على اطلاقه وفى حد ذاته مجردا من أية صلة بالمحيط الفنى الذى يحيط به .

ومن الممكن الامتداد بهذه الملحوظة لتكون قانونا أعم إلى حد ما ؛ فإحدى الخصائص الأساسية للعمل الأدبى تتجلى حين نضع أمامنا مهمة تمييز ما يعد من صميم النتاج الأدبى ، وما بفقدانه يفقد هذا النتاج ذاتيته ، مما هو عرضى . قد يكون ذلك العرضى هاما أحيانا ، ولكنه عند عزله عن العمل الأدبى يظل ذلك العمل رغم هذا التغيير محتفظا بخصوصيته ، باقيا كما هو . وهكذا نستطيع ، دون أدنى تردد ، أن نطابق بين كل طبعات رواية « يفجينى أو نيجين » ، بغض النظر عن اختلاف الحجم أو الخط أو نوعية الورق[1] ، وفى ظروف أخرى يمكن أن نطابق كذلك بين العروض العديدة للتمثيليات المسرحية أو الغنائية .

وأخيرا فإننا يمكن أن ننظر إلى نَسْخ اللوحات نسخا غير ملون ، وإلى الصور المطبوعة لها ، ثم نطابق بين هذه وتلك وبين الأصل .

(اعتراض إيضاحى : حتى نهاية القرن التاسع عشر كان هذا النسخ هو الوسيلة الوحيدة لنقل المصورات . فانتقال الرسوم عن طريق الطبع أو النسخ ظل لأمد طويل هو الصيغة الأساسية فى تعليم فنى الرسم والموسيقى الكلاسيكية ، والباحث الذى يحلل موقع الجسم على اللوحة يمكنه تماما أن يشرح نص النسخة غير الملونة عن طريق مطابقتها فى هذا الصدد باللوحة الأصلية ذاتها) .

إن الخدوش والبقع على اللوحات الحائطية يمكن أن تلحظ بأكثر من الرسم ذاته ، ولكننا ننحيها جانبا – أو نحاول تنحيتها – عند تلقيه ، أما استمتاعنا بهذه اللوحات فهو ذو طبيعة جمالية ، كما أنه – مرة ثانية – لا يأتى إلا باعتباره غلافا لعملية الإدراك الحسى ، وهو الغلاف الذى يحمى النص من الفساد . وبهذه الصورة فإنه لا يتحتم أن يدخل فى حقيقة النص كل ما يميزه ماديا ، إذا فهمنا المادية بمعناها الانطباعى الغفل ، ذلك أن حقيقة النص لا يدعها إلا نظام من العلاقات والتقابلات ذات الدلالة ، وبعبارة أخرى لا يدعها إلا ما يندرج تحت بنية النتاج الأدبى .

ومفهوم البنية ، يعنى قبل كل شىء ، توفر **الوحدة العضوية** . وقد لاحظ « كلود ليفى شتراوس » هذه الخاصية حين كتب : « إن البنية ذات طابع عضوى ، لأن علاقة العناصر المكونة لها تقتضى أن يكون تغيير أى عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر »[2] .

أما الخطوة الجوهرية الثانية ، التى تترتب على ما لاحظناه سابقا ، فهى ضرورة تحديد ما هو بنائى (عضوى) وما ليس بينائى فى عناصر الظاهرة الأدبية موضوع الدراسة ، فالبنية تمثل بذاتها ، وباستمرار ، أنموذجا ؛ ولهذا فإنها تتميز عن النص بأنها أكثر تنظيما ، وأكثر صحة ، وأكثر حظا من التجريد (... الأحرى أن يقال إن النص لا يقابل بنموذج لبنية تجريدية واحدة ، بل يقابل بدَرَج من البنى مرتبة حسب حظها من التجريد) . أما النص فى علاقته بالبنية فيتجلى كما لو كان تجسيدا أو إحداثا لها على مستوى معين . (هكذا « هاملت » شكسبير باعتباره كتابا ، وباعتباره عملا مسرحيا ، فهو من جهة قد ينظر إليه باعتباره عملا فنيا واحدا ، فى مقابل « هاملت » سوماروكوف[٣] ، مثلا ، أو فى مقابل « ماكبث » شكسبير نفسه ، وهو من جهة أخرى قد ينظر إليه باعتباره مستويين مختلفين لإحداث بنية مسرحية واحدة) . وبالتالى فإن النص هو الآخر تدرجى ، وهذا التدرج فى النظام الداخلى يعتبر أيضا سمة جوهرية فى بنية العمل الأدبى .

والمفارقة بين النسق System والنص (بالنسبة للغة يتحدثون عن مثل هذه المفارقة بين اللغة والكلام . ويراجع تفصيل هذا فى الباب التالى) ذات مغزى أساسى فى دراسة كل التخصصات الدائرة فى نطاق البنائيات . ولا نتوقف الآن عند النتائج الكثيرة التى تترتب على هذا المدخل ، ولكننا نتريث فقط ، وبصفة مبدئية ، عند بعضها . وينبغى أن نؤكد قبل كل شىء أن المقابلة بين النص والنسق System ذات طابع نسبى ، غير مطلق ؛ فأولا ، وفى ضوء ما لاحظناه من « التدرجية » فيما سقناه من مفاهيم ، فإن الظاهرة الأدبية الواحدة يمكن أن تتجلى ، من بعض الجوانب ، باعتبارها نصّا ، ويمكن أن تتجلّى من جوانب أخرى باعتبارها نَسَقا يحل شفرة النصوص التى تحتل مستوى أدنى . وهكذا تعتبر الأمثال الإنجيلية والخرافات الكلاسيكية نصوصا تفسر أوضاعا أخلاقية أو دينية ، ولكن هذه المواعظ تعتبر بالنسبة إلى من يتعامل معها من البشر « نماذج » تفسر على مستوى التطبيق الحياتى وفى سلوك قرائها .

وتظهر العلاقة بين مفهومى النص والنسق فى شىء آخر ؛ ذلك أنه من الخطأ إقامة تناقض حاد بينهما ، كما لو كان النص هو « تجلّى » الواقع ، وكما لو كانت البنية مجرد مفهوم ذهنى شديد التعقيد . إن البنية توجد — أو تحدث — فى المعطيات التجريبية للنص ، ولكن لا ينبغى الاعتقاد بأن العلاقة ثمة تمضى فى اتجاه واحد ، أو أن عالم التجربة هو المقياس الأعلى فى إحداثها ؛ فنحن فى عالم التجربة المعيشة نطرح ، باستمرار ، ونلغى من تجاربنا وقائع معينة : السائق الذى يرقب حركة الشارع من خلال زجاج نافذة سيارته يلاحظ فى ذات الوقت جماعات السائرين وهم يقطعون عرض الطريق ، وفى ذهنه تنطبع ، وفى لحظة ، سرعة حركتهم واتجاهها ، أى أنه يرقب تلك الظواهر التى تتيح له التنبؤ بطبيعة سلوك المارة على جانبى الطريق : أطفالا أو سكارى ؛ فاقدي النظر أو من أبناء الأقاليم ، دون أن يتعمد — وليس هو ملزما بأن يتعمد — مراقبة تلك الظواهر التى قد تسترعى انتباهه من غير أن تؤثر فى صحة

اختياره للهدف المتوخى من مسلكه الخاص ؛ فهو على سبيل المثال مطالب بأن يروض نفسه على عدم مراقبة ألوان الثياب والشعور وقسمات الوجوه . هذا على حين نرى فى نفس الشارع وفى نفس اللحظة مخبر المباحث الجنائية والشباب عاشق الجنس اللطيف يريان الواقع بنظرة مختلفة ، تماما ، كل منهما بطريقته الخاصة ، أى أن حاسة الملاحظة تعنى — بنفس الدرجة — القدرة على ملاحظة شىء ما وعدم ملاحظة شىء آخر ، والواقع المعيش يتمثل أمام كلٍّ ممن يهتمون بملاحظته فى صورة خاصة ، فمصحح التجارب الطباعية والشاعر يريان نفس الصفحة فى نفس الكتاب ولكن بطريقة مختلفة ، ومن المستحيل رؤية أى من مفردات الواقع دون وجود منهج لانتقائها ، كما يستحيل حل شفرة النص الأدبى دون علم بمفاتيح هذه الشفرة . فالنص والبنية يتبادلان التأثير كل فى الآخر ، ولا يمكن أن يتحققا إلا ضمن هذه العلاقة التبادلية .

وهذا المثال الذى سقناه من الشارع يمكن أن يصلح فى مقام آخر ؛ إذ يمكن تأويله على أنه ثلاثة نصوص تتواجد فى إطار موقفٍ واحد (الشارع المزدحم بالناس والسيارات يتجلى فى هذه الحالة كنص) وتنحل رموزها بواسطة مفاتيح ثلاثة مختلفة ، كما يمكن تأويله كما لو كان نصا واحدا يسمح بثلاثة طرق مختلفة فى حل شفرته ، وسوف نصادف مثل هذه الحالة فيما يلى بكثرة ، ولن يقل عنها أهمية بالنسبة لنا ما سنلقاه من حالات يتاح فيها للبنية الواحدة أن تتجسد عبر عديد من النصوص المختلفة .

بيْد أن الفهم الصحيح لخاصية المناهج البنائية فى العلوم الإنسانية يقتضى إبراز ناحية أخرى من القضية ؛ فليست كل بنية صالحة لكى تكون وسيلة لحمل ونقل « البلاغ » أو « المعلومة » ، ولكن كل وسيلة صلحت لنقل المعلومة تعتبر بالضرورة بنية ؛ ومن هنا تنشأ مسألة الدراسة البنائية للأنظمة السيميولوجية(٤) ، تلك الأنظمة التى تستغل كعلاماتٍ والتى تستخدم — فى ذات الوقت — لنقل وحمل المعلومة . إنه لأحرى بنا فيما يتعلق بالإنسانيات أن نتحدث عن المناهج السيميولوجية البنائية .

❀❀❀

وحين ندرس النص الشعرى بحسبانه — بصورة أخص — بنية سيميولوجية عضوية فإننا — فى الواقع — سنتكئ على حصاد ما سبقنا من فكر علمى .

ورغم كل الاختلاف والتنوع فى المبادئ العلمية الأساسية المحكومة ، من ناحية ، بالعلاقة بين منهج البحث ونمط أيديولوجى معين (وأعم من ذلك ، نمط ثقافى) ، وبقوانين التطور فى المعرفة البشرية ، من ناحية أخرى ، يمكن أن نميز بين طريقتين فى دراسة النتاج الأدبى . وأولى هاتين الطريقتين تنطلق من تصور أن الجوهر الفنى مستتيرٌ فى نفس النص ، وأن كل نتاج يُقيَّم بما هو ، وفى هذه الحالة فإن عناية الدارس تتركز على القوانين الداخلية التى تحكم

معمار النتاج الفنى . أما ثانية الطريقتين فتعنى النظر إلى العمل كما لو كان جزءا من كل ، كما لو كان تعبيرا عما هو أكثر أهمية من النص نفسه : شخصية الشاعر مثلا ، الوجهة النفسية فى العمل ، أو الموقف الاجتماعى . وفى هذه الحالة فإن النص يعنى الباحث لا من حيث هو فى ذاته ، بل باعتباره المادة التى يتوسل بها إلى بناء النماذج المشار إليها ؛ والتى تنتمى إلى مستوى أكثر تجريدا .

وكل من هاتين النزعتين مرت بها فى تاريخ الدراسات الأدبية فترات قدر لها فيها أن تقوم بدورها فى حل أكثر المشكلات العلمية حيوية ، كما مرت بها فترات استنفذت فيها كل ما أتيح لها من إمكانات التطور العلمى ، ومن ثم أفسحت مكانها للاتجاه المضاد . وهكذا نرى كيف أن الدراسات الأدبية فى القرن الثامن عشر كانت تعنى علم القواعد التى يعرف بها البناء الداخلى للنص ، ومهما تحدث علماء الجمال فى القرن التاسع عشر عن نزعة « ماضد التاريخ » أو « المعيارية » أو « الميتافيزيقية » فى « علم الأدب » إبان فترة القرن الثامن عشر فإنه لا ينبغى أن ننسى أنه فى تلك الحقبة بالذات كتب « فن الشعر » « لبوالو » ، وكتبت « بلاغة « ليمانوسوف »[٥] ، « وفن المسرحية فى هامبورج » الذى كتبه « ليسينج »[٦] . صحيح أن منظرى القرن التاسع عشر تناولوا آراء سابقيهم فى القرن الثامن عشر عن الفن من حيث تتسم « بالتفاهة » والاستغراق فى « حرفية التكنيك » الكتابى ، بيد أنه لا يجب - مع هذا - أن نتجاهل أن نظرية الأدب فى حقبة القرن الثامن عشر بالذات ، وبشكل لم يحدث فيما بعد ، كانت وثيقة الارتباط بالنقد ، وبالواقع الأدبى الحى ، كما لا ينبغى أن نتجاهل أن منظرى القرن الثامن عشر وقد ركزوا اهتمامهم على قضية « كيف ينبغى أن يُبْنَى النص » استطاعوا أن يبدعوا ذخيرة ضخمة من الثقافة الفنية ، والتى على أساسها - بحق - وُجِدَ الأدب الأوربى فى القرن التاسع عشر .

أما الفكر النظرى فى الحقبة التالية[٧] ، فقد رفض بحسم الاعتراف بالنتاج الفنى عملا مستقلا وقائما بذاته ، وبحث منظّروه فى النص عن التعبير عن النفس ، أو روح العصر ، أو ما إلى ذلك مما لايعتبر فى الحقيقة من جوهره ، وبقدر ما تصوروا هذه المادة الخارجة عن النص حيوية ، وغير محدودة ، وأن النتاج الفنى بالنسبة لها ليس إلا ثوبا يستوعبها على طول الخط ، فكأنه « وقوع الروح فى أسر التعبير المادى » أو « الصورة المحدودة لما ليس بمحدود » ، بقدر ما كانت مهمة القارئ والباحث (والمفروض ، كما اتضح مما سبق ، أن الباحث ما هو إلا قارئ مؤهل) من وجهة نظرهم أن ينفذ من خلال النص إلى تلك المادة الكامنة وراءه ؛ وانطلاقا من وجهة النظر هذه تراهم يولون عناية كبرى لعلاقة النص بغيره من النصوص ، وإدراج الجميع فى تيار واحد نشيط ، أو علاقة النص نفسه بالواقع الخارجى ، أيا كان مفهوم هذا الواقع : تطوّر الروح العالمى أو نضال القوى الاجتماعية .. إلخ . أما النص منظورا إليه فى حد ذاته فلم يكن يمثل شيئا ذا قيمة ، لقد هبط إلى حد أن أصبح وكأنه مجرد شاهد أو أثر .

وفى الصراع بين الاتجاهات الأدبية التى شهدها القرن العشرون ، والتى أضفى عليها الطابع

العام للعصر مسحة من الدراماتيكية العنيفة ، دوّت أكثر من مرة أصوات عن الفساد المتأصل في هذه أو تلك من النزعتين المشار إليهما فيما سبق ، ومثل هذه الأصوات تغض النظر عن أن كلا من هاتين النزعتين تعكس جانبا معينا من واقع العمل موضوع الدراسة ؛ وأن كلا منهما – أيضا – قد أفضت فى مراحل معينة إلى أفكار عظيمة ومثمرة ، وفى مراحل أخرى أدت إلى أعمال تتسم بالتقليد والتعصب المقيت .

ونتيجة لبعض الأسباب التاريخية اكتسب الصراع بين هاتين النزعتين – فى القرن التاسع عشر بخاصة – طابعا حادا ، إذ أفضى تقهقر الدراسات الأدبية الأكاديمية إلى رد فعل مماثل فى أعمال الدارسين الشبان المنتمين إلى ما يدعى بالمدرسة الشكلية (حلقة موسكو اللغوية » فى موسكو ، وجمعية دراسة اللغة الشعرية «Onoqz» فى بيتروجراد ، ونقاد ومنظرى المستقبلية) . وقد كان المنطلق الأساسى ، كما كانت الفضيلة الكبرى لهذا الاتجاه ، تكمن فى التأكيد على أن الفن ليس مجرد مادة ثانوية للدراسات التاريخية أو النفسية ، بل إن للفن ذاتيته الجديرة بأن تكون موضوعا للبحث . وقد اقتضى هذا الإعلان من الشكليين عن استقلال العمل الفنى موضوعا للدراسة ومنهجا للبحث أن يبرزوا قضية النص فى المقام الأول .

وحين اتضح للشكليين أنهم بهذا قد أصبحوا يقفون على أرضية « المادية «Materialism» راحوا يؤكدون أن المعنى غير ممكن بدون المادة – العلامة ، وأنه يتوقف على نظام ذلك الأخير ، وقد عبروا فى هذا الصدد عن كثير من الأفكار اللامعة فيما يخص الطبيعة العَلاَمية للنص الأدبى ، وسبقت بعض مبادئهم فى هذا المقام أفكار النظرية البنيوية ، بل وحظيت بتأييدٍ وتفسيرٍ عبر أفكار أكثر حداثة فى علم اللغة البنائى ، وفى حقول السيميولوجيا ونظرية المعلومات ، ويمكن القول إن نظرية المدرسة الشكلية الروسية قد مارست تأثيرا عميقا فى التطور العالمى للعلوم الإنسانية من خلال تأثيرها فى حلقة « براج » اللغوية وعبر أعمال رومان جاكوبسون .

بيد أن عددا من المطاعن فى نظرية المدرسة الشكلية ما فتئت أن تكشفت منذ البداية الأولى لذلك الجدل الذى ما لبث أن احتدم حول أعمال عدد من النقاد الشبان . لقد دَوَّى نقد الشكليين من ناحية أساطين الرمزية أولا وقبل كل شيء ، أولئك الذين كانوا يحتلون مكانة بارزة فى حقل الدراسات الأدبية عند بدايات العشرينات من هذا القرن (ب . ب . بريوسف وآخرون) ؛ فبما أن هؤلاء قد اعتادوا النظر إلى النص باعتباره مجرد رمز خارجى لما استتر من خواطر ، فإنهم لم يستطيعوا التكيف مع مقولة تحول الفكرة إلى بنية . أما بقية زوايا الشكلية فقد استحقت الرفض من قبل الباحثين ذوى العلاقة بالفلسفة الألمانية الكلاسيكية ؛ إذ كان هؤلاء الباحثون يرون فى الثقافة حركة الروح وليس مجموعا من النصوص . وأخيرا ، فقد انبعث النقد للشكليين من قبل علماء الاجتماع فى عشرينيات هذا القرن ليشير إلى نظرية التحليل النقدى لدى الشكليين ، باعتبار هذه النظرية رذيلتهم الأساسية ، فلئن كان تفسير النص

لدى الشكليين قد أفضى إلى الإجابة عن هذا السؤال : « كيف بُنى » ؟ ، فإنه بالنسبة لعلماء الاجتماع قد صيغ على نحو مختلف ! « بأى الظروف أحيط » ؟

إن تلخيص السيرة الدرامية للمدرسة الشكلية ربما قادنا خارج نطاق مهمتنا المباشرة ، ولكنه ينبغى أن نلاحظ أنه من بين صفوف المدرسة الشكلية خرج هؤلاء الباحثون العظام : ب . م . إيخنباوم ، ف . ب . شكلوفسكى ، ى . ن . تينيانوف ، ب . ف . توماشيفسكى ، وأن تأثير مبادئها قد امتد إلى آخرين أمثال : ج . أو . فينوكور ، ج . أ . جوكوفسكى ، ف . ف . جيبوس ، ب . أ . سكافتيموف ، ف . م . جيرمونسكى ، م . م . باختين ، ف . ف . فينوجرادوف ، ف . ى . بروب وعلماء آخرون كثيرون .

ولقد كان تطور المدرسة الشكلية مرهونا بالطموح إلى التغلب على ما لوحظ من فطرية التحليل الداخلى للنص ، واستبدال المفهوم الجدلى للوظيفة الفنية للعمل بذلك التصور الميتافيزيقى لعملية التلقى . وهنا ينبغى أن نؤثر بمكانة خاصة أعمال : ى . ن . تينيانوف ؛ كذلك فإن تحول الشكلية إلى طريقة « وظيفية » يمكن أن يلحظ بوضوح لدى المدرسة السلافية التشيكية المرموقة فى حقل الدراسات الأدبية ، ومن أمثلتها أعمال : ى . مياكارجوفسكى ، ى . جرابناك ، م . باكوش ، وغيرهم من أعضاء حلقة « براج » اللغوية ، أو المرتبطين بها ارتباطا وثيقا من أمثال : ن . س . تروبيتسكى وورومان جاكوبسون .

❀❀❀

بيد أنه ، وإن كانت الأفكار التى طرحتها « جمعية دراسة اللغة الشعرية » تستحق تماما ما أوليناه إياها من اعتبار ، إلا أنه ينبغى أن نقف بحزم ضد ما يثار أحيانا كثيرة من قناعات بأن الشكلية تعتبر المنبع الأساسى للبنائية ، أو حتى افتراض أن ثمة تطابقا بين هذين الاتجاهين العلميين ؛ ذلك أن المبادئ البنائية تبلورت على حد سواء فى أعمال الشكليين ، أو فى أعمال معارضيهم ؛ فعلى حين تحدث فريق عن بنية النص ، تناول آخرون بالبحث بنية وحدات أعم وأشمل : الثقافة ، العصر ، التاريخ القومى ، وطبيعى أنه لا يمكن أن نسلك فى إطار المدرسة الشكلية أمثال هؤلاء الباحثين ؛ من نوع م . م . باختين ، ب . ب . بروب ، ج . أ .جوكوفسكى ، ف . م . جيرومونسكى ، د . س . ليخاتشوف ، ب . إ . يارخو ، ب . أ . فلورينسكى ، وكثيرين سواهم ، هذا على حين أن قيمة أعمال هؤلاء بالنسبة لتطور الاتجاه البنيوى ليست محل خلاف .

إن دراسة الأدب من وجهة نظر سيميولوجية بنائية تضع فى اعتبارها تجربة كل ما سبقها فى علم البحث الأدبى ، وإن كانت لها – مع ذلك – خاصيتها المميزة ؛ فهى قد انبثقت فى ظل تلك الثورة العلمية التى اتسمت بها أواسط القرن العشرين ، كما أنها ترتبط عضويا بأفكار ومناهج اللغويات البنائية ، والسيميولوجيا ، وبنظرية المعلومات والسيبيرنيتيكا .

والنقد البنائى لا يمثل بذاته اتجاها علميا تم تشكُّله وصيغ صياغة نهائية ؛ ذلك أنه لكثرة

وحيوية المشكلات المطروحة لا يتوفر لذلك الاتجاه الوحدة المطلوبة ، أو حتى الوضوح العلمى ، ومؤلف هذا الكتاب يعى تماما أن تلك الحقيقة العلمية لابد وأن تضيف وجوها جديدة من القصور ، فوق ذلك الذى قد يسببه قصوره الخاص كعالم .

على أن مؤلف هذا الكتاب لا يضع أمام نفسه هدف أن يقدم تلخيصا كاملا ومنهجيا لكل قضايا التحليل السيميولوجى – البنائى للنص ، بل يريد فقط أن يقود القارئ إلى قلب تلك القضايا ومناهج حلها ، وأن يطلعه على الطرق الممكنة لتحقيق نتائج نهائية ، أكثر مما يقفه على تلك النتائج بذاتها .

هوامش وتعليقات

(١) تعتبر هذه المطابقة خاصية فى تلقى النص الفني ولكنها لا تعتبر قانونا عاما بأى حال من الأحوال ، ففى المكتبة كتب عديدة لرواية « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد ، صفها الطباعى واحد ، ولكنها مختلفة فى لون الورق . وفى كثير من المجتمعات القديمة نجد الأعمال المطبوعة بالحجر أو الرصاص تنتمى إلى نفس النص دون أن ينال منها القدم بالتدنى أو التحريف .

(٢) Claude Levi - Strauss.
Anthropologie Structurale. Plon,1958 - p. 306

كلود ليفى شتراوس – الانثروبولوجيا البنائية – بلون/ سنة ١٩٥٨ – صفحة ٣٠٦ .

(٣) أحد الكتاب الروس الذين حاكوا نموذج هاملت لشكسبير (المترجم) .

(٤) السيميولوجيا Semiology كلمة يونانية الأصل تعنى الإشارة ، ويقصد بها فى الاصطلاح النقدى علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها . وهذا يعنى أن النظام الكونى بكل ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة ، وهكذا فإن السيميولوجيا هى العلم الذى يدرس بنية الإشارات وعلاقاتها وتوزيعاتها ووظائفها الداخلية والخارجية (المترجم) .

(٥) إحدى الشخصيات المؤثرة فى اللغة والأدب الروسيين فى العصر الحديث (المترجم) .

(٦) من أشهر علماء الجمال فى النقد الألمانى مع مطالع القرن التاسع عشر (المترجم) .

(٧) يعنى الحقبة التالية لما بعد القرن الثامن عشر (المترجم) .

اللغة – مادة الأدب

فى الأدب ، مثله فى هذا مثل عدد آخر من الفنون ، تحظى بمكانة أثيرة تلك الخواص المميزة للمادة التى يُتوسل بها إلى إعادة تشكيل الواقع المحيط ، ونضرب هنا صفحا عما يمس الطبيعة المعقدة للغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية ، مكتفين بالتوقف عند تلك الزوايا التى تعتبر أساسية فيما يعنينا من قضايا .

إن اللغة مادة الأدب ، وهذا التعريف ذاته يستتبع أن اللغة بالنسبة للأدب تمثل القوام المادى ، تماما مثلما يمثل اللون بالنسبة للرسم ، والحجر بالنسبة إلى النحت ، والصوت بالنسبة إلى الموسيقى .

بيد أن طبيعة « المادية » فى اللغة تختلف عما سواها من مواد الفنون الأخرى ؛ فاللون ، أو الحجر أو ما أشبههما ، يظل خاملا من الناحية الاجتماعية حتى يقع فى يد الفنان ، وهو حتى هذه اللحظة لاشأن له بعملية معرفة الواقع ، صحيح أن كلا من هذه المواد يتمتع ببنيته الخاصة ، ولكنه مُنح هذه البنية من قِبل الطبيعة ، ولا علاقة لما مُنِحه بأية عمليات أيديولوجية أو اجتماعية ، أما اللغة فى هذا المقام فتمثل مادة من نوع خاص ، وتتميز بفاعلية اجتماعية عالية ، حتى من قبل أن تطولها يد الفنان .

وتعرف اللغة فى العلوم الدائرة فى فلك السيميوتيكا باعتبارها جهاز البلاغ الإشارى ، المحقق لغايتى حمل ونقل المعلومة ، وفى موطن القلب من أية لغة يقع مفهوم « العلامة » أو « الإشارة » بوصفه العنصر الأكثر أهمية فى هذه اللغة .

والعلامة ذات جوهر ثنائى ، فهى حين تتجسد فى تعبير مادى معين يمنحها منظورها الشكلى ، فإنها تتمتع داخل حدود لغتها بمعنى مًا يُكوّن ما يسمى بمضمون تلك العلامة ، وهكذا فإنه بالنسبة لكلمة « وِسَام »[1] مثلا ، نرى أن التوالى المعين لأصوات اللغة الروسية ، والبنية النحو – صرفية ، كل ذلك يشكل العبارة ، أما المعانى الثقافية والتاريخية والمعجمية فتمثل المضمون . فإذا ما انتقلنا من ثمة إلى نفس الوسام ، وليكن وسام القديس « جورجى » من الطبقة الأولى ، على سبيل المثال ، فسوف نجد أن الدلائل الوسامية : الشعار والنجمة والوشاح ، سوف تمثل العبارة ، أما التكريم المقترن بتلك المنحة ، وعلاقة قيمتها الاجتماعية بغيرها من الأوسمة فى روسيا الإمبراطورية ، وتصور جلائل العمال التى يعتبر هذا الوسام شاهدا عليها – كل ذلك سوف يمثل المضمون .

ومن هذا يمكن أن نستنبط النتيجة الآتية ، وهى أن العلامة تقوم دائما على الاستبدال ،

ففى حركة العلاقة الاجتماعية تتجلى باعتبارها بديلا للجوهر الذى تمثله ، أما علاقة البديل بالمبدل منه ، أو علاقة العبارة بالمحتوى فتمثل ما يدعى « بدلالة » الرمز أو العلامة ؛ ولأن الدلالة هى باستمرار « علامة ما » فإن العبارة والمحتوى لا يمكن أبدا أن يتجانسا ، أو أن يكونا نفس الشيء ؛ ذلك أنه لكى تكون عملية التوصيل ممكنة ، فإن التعبير ينبغى أن يكون ذا طبيعة مختلفة عن تلك التى يتميز بها المحتوى ، ثم إنه إذا لم يكن بين العبارة والمحتوى وجه مشترك ، وكان تطابقهما لا يتحقق إلا فى حدود اللغة التى ينتميان إليها — كالتطابق بين الكلمة والموضوع الذى تشير إليه مثلا — فإن العلامة فى هذه الحالة تسمة علامة اصطلاحية . والكلمة من ثم هى أكثر أنماط الرموز الاصطلاحية شيوعا ، أما إذا كان بين العبارة والمحتوى وجه شبه ما ، كالموجود — مثلا — بين رقعة الأرض والخريطة الجغرافية التى تمثلها ، أو بين الوجه واللوحة التى رسمت له ، أو بين الإنسان وصورته الفوتوجرافية ، فإن العلامة فى هذه الحالة تسمى العلامة « الأيقونية »[٢] أو التصويرية .

هذا والاختلاف بين العلامات التصويرية والعلامات الاصطلاحية ليس فيه أية صعوبة من الناحية العلمية ، كذلك فإن التقابل بينهما من الناحية النظرية ضرورى من أجل توظيف الثقافة كجهاز متكامل للتوصيل .

بيد أنه ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار أن مفهوم « التشابه » بين العلامة والموضوع الذى يرمز إليه يتميز بدرجة عالية من « الشرطية » ، ويخضع على الدوام للمسلمات الثقافية السائدة ؛ فالرسم يسوى بين موضوع وصورة النسبة القياسية بينهما كالنسبة بين الثلاثة والأثنين ، ومن وجهة نظر الطبولوجيا — أو علم الهندسة اللاكمية — يتشابه شكل مربع ما مع شكل دائرة ما ، أما المسرح فتراه يمثل لك حجرة ما ، على حين يعتبر من المسلمات غياب ذلك الجدار الذى يجلس قبالته المشاهدون ، وفيه — كذلك — يقوم حديث الممثل إلى نفسه بوظيفة العلامة التصويرية لتيار أفكار الشخصية المسرحية ، على الرغم من أنه لا يمكن القول هنا بشبه ما بين الرمز والمرموز إليه ، اللهم إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار مجمل النظام الاصطلاحى للعمل ، نعنى لغة المسرح[٣] .

والرموز أو العلامات لا توجد فى اللغة وكأنها تراكم آلى لكيانات مستقلة بذاتها ولاصلة بينها ، بل هى — على العكس — تشكل نسقا أو نظامًا ؛ ذلك أن اللغة نظامية بطبعها ، ونظاميتها تتحقق بتحقق قواعد معينة وهذه القواعد هى التى تحدد علاقة العناصر فيما بينها .

واللغة بنية تَدَرُّجية ، فهى تتوزع إلى عناصر من مستويات مختلفة ، وعلم اللغة — على وجه الخصوص — يميز بين هذه المستويات : الصوتى والصرفى والمعجمى والتركيبى وما فوق التعبيرى (نسوق هنا أكثر التقسيمات عمومية ، وفى بعض الأحوال قد يكون ضروريا أن نميز حتى بين المستويات المقطعية والتنغيمية وما إلى ذلك من مستويات) . وكل من هذه المستويات يتم تنسيقه طبقا لنظام معين من القواعد ، يختص به ويميزه .

ونظام اللغة ينهض على محورين بنائيين ؛ فعناصرها – من ناحية – تتوزع باختلاف أصولها إلى طوائف نوعية متكافئة : جميع وجوه الإعراب بالنسبة لاسم ما ، جميع مرادفات كلمة ما ، جميع أحرف الجر فى لغة ما ، وهكذا . وحين نشرع بالفعل فى بناء تعبير مّا بلغة مّا فإننا ننتقى من كل طائفة متكافئة النوع الكلمة الضرورية أو الصيغة التى لاغنى عنها ، وتنظيم عناصر اللغة على هذا النحو يدعى « بالموقعية » .

ومن ناحية أخرى ، فلكى تشكل الوحدات اللغوية المختارة سياقًا صحيحا من وجهة نظر اللغة التى تنتمى إليها فإن من الضرورى أن تبنى هذه العناصر بطريقة معينة ، بأن تنسق الكلمات فيما بينها فى ضوء القواعد الصرفية المختصة ، ثم بأن تنسق الوحدات التركيبية وهكذا ، وتنظيم اللغة على هذا النحو هو ما يدعى بالسياق ؛ ومن ثم فإن كل نص إنما يتم تنسيقه على محورين : محور « انتخابى » أو « موقعى » ، ومحور « تركيبى » أو « سياقى »[٤] .

وإذا كنا بصدد النظر فى النص فسوف نكتشف – على أى مستوى كان هذا النص – أن العناصر المحددة له سوف تتكرر ، أما بقية العناصر فسوف تتعرض للتغير ، وهكذا فإننا حين ننظر فى كل النصوص المدونة باللغة الروسية نكتشف تكرارا مستمرا لاثنين وثلاثين حرفا تتكون منها الأبجدية الروسية ، هذا على الرغم من أن الأشكال الكتابية لهذه الأحرف فى الطباعة بشتى أنواعها وفى الخطوط اليدوية على تنوع كاتبيها يمكن أن تختلف اختلافا شديدا . أكثر من هذا ، سوف نلتقى خلال النصوص المكتوبة بالفعل « بأشكال » فقط لأحرف الأبجدية الروسية ، أما الأحرف فى ذاتها وكما هى فإنها تمثل فى حقيقتها « ثوابت بنائية » أو « نماذج مثالية » يسجل بواسطتها معنى هذا أو ذاك من الأحرف ؛ وهكذا فإن « الثوابت » هى الوحدات البنائية الدالة ، ومهما كان لها من تجليات شكلية عبر النصوص الفعلية فإن هذه الأشكال ليس لها سوى معنى واحد ، هو معناها .

وانطلاقا من وعينا بهذا ، فإن بإمكاننا أن نميز فى كل نظام اتصالى بين منظوره البنائى الثابت والذى يدعى – طبقا لفرديناند دى سوسيير – « باللغة » ، وإحداثياته المتغيرة عبر النصوص المختلفة ، والتى تعرف طبقا لنفس التقاليد العلمية « بالكلام » ، وهذه التفرقة بين ما يعتبر « لغة » وما يعتبر « كلاما » هى إحدى أصوليات اللغويات المعاصرة ، ويطابقها – تقريبا – فى مصطلحات نظرية المعلومات Theory of informations المقابلة بين الرمز الشفرى Code (= اللغة) والبلاغ (= الكلام) .

وتتوازى علاقة اللغة (الشفرة) بالكلام (البلاغ) مع علاقة النظام System بالنص text، ولفهم هذه العلاقة فإن من الأهمية بمكان أن نميز بين المنطلقات اللغوية لكل من المتكلم والسامع ، والتى على أساسها تتبنى النماذج (أو الموديلات) اللغوية ، التركيبية (إنتاجية أو توليدية) والتحليلية ، وهى نماذج تختلف مبدئيا من حيث سماتها المميزة .

وكل أنواع الظواهر ، التى تتفق مع التحديد السابق ، تنعت فى علم « السيميوتيكا »

باعتبارها لغات ، ومن هذا يتضح أن مصطلح « لغة » يستخدم فى هذا المقام بمعنى أكثر سعة مما يستخدم فيه عادة ، وتحته يندرج :

١ - اللغات الطبيعية ومفهومها مساوٍ فى معناه لمصطلح « اللغة » فى استعماله العادى ، ومن أمثلة اللغات الطبيعية : اللغة الروسية ، اللغة الإستونية ، اللغة الفرنسية ، اللغة التشيكية ، وغير ذلك من اللغات .

٢ - اللغات المصطنعة ، وهى الأنظمة الإشارية التى يبدعها الإنسان والتى تستخدم فى مجالات تخصصية ضيقة من النشاط البشرى ، وإلى هذا النوع تنتمى كل اللغات العلمية (يُقصد بذلك نظام الإشارات الاصطلاحية وقواعد استخدامها ، ومن أمثلة ذلك الإشارات المستخدمة فى علوم الجبر ، أو الكيمياء ؛ فهى من وجهة نظر السيميوتيكا معادلة فى الدلالة للغة) والأنظمة التى من قبيل نظام الإشارات المستعمل فى الشوارع والطرقات . هذا ويتم وضع اللغات المصطنعة على أساس من اللغات الطبيعية كنتيجة لعملية تبسيط مقصود لميكانيزم هذه اللغات .

٣ - الأنظمة النموذجية الثانوية ، وهى الأنظمة السميوتيكية المبنية على أساس اللغة الطبيعية ، وإن كانت ذات بنية أشد منها تعقيدا ، ومن هذه الأنظمة النموذجية الثانوية : الطقوس ، كل مجموعات التواصل الإشارى عقدية أو اجتماعية ، الفنون ، وجميعها تندرج فى كل سيميوتيكى مركب وموحد ، هو الثقافة .

هذا ، وإن علاقة اللغة الطبيعية بلغة الشعر تتحدد فى ضوء ما نلحظه من تعقيد فى علاقة اللغات الأولية والثانوية داخل كل مركب موحد ممثل فى ثقافة ما .

وخاصية اللغة الطبيعية باعتبارها مادة للفن تفسر إلى حد كبير تميز الشعر ، بل وأعم من هذا تميز فن القول فى مجمله ، عن بقية ضروب الإبداع الفنى .

ذلك أن لغات أمم المعمورة ليست عوامل خاملة فى تكوين الثقافات ؛ فمن ناحية تعتبر اللغات بذاتها ثمرة للعملية الثقافية المعقدة عبر العديد من القرون ؛ وبقدر ما إن العالم الكبير الذى لا ينى يحيط بنا يتجلى من خلال اللغة منقحا ، ومستويا ، وذا بنية واضحة ، فإن اللغة الطبيعية ذات العلاقة بهذا العالم تغدو نموذجا له ، تصبح بمثابة اسقاط للواقع على سطح اللغة ، ولكن بما أن اللغة الطبيعية أحد العوامل البارزة فى تشكيل الثقافة القومية ، فإن النموذج اللغوى للعالم يصبح بدوره واحدا من العوامل المنظمة للمشهد القومى من العالم ، ومن ثم فإن تأثير اللغة القومية فى تشكيل الأنظمة النموذجية الثانوية هو حقيقة واقعة لا تحتمل الجدل ، وبخاصة فيما يتعلق بوجودها فى الشعر .

ولكن . ومن جهة أخرى ، نرى عملية إبداع الشعر على أساس من الأعراف اللغوية القومية عملية لا تخلو من تعقيد وتناقض ، وقد رفعت المدرسة الشكلية فى حينها شعار « اللغة » بحسبانها المادة التى يقوم الشعر بترويض مقاومتها ، وفى مناهضة هذا الوضع ولدت نظرة أخرى

إلى الشعر باعتباره إحداثاً آلياً للقواعد اللغوية ، وأنه لا يعدو أن يكون واحدا من عديد الأساليب الوظيفية للغة . وقد انخرط ب . ف . توماشيفسكى فى جدل مع واحدة من أكثر وجهات النظر تطرفا فى التأكيد على أن كل ما يوجد فى الشعر إنما هو موجود بالفعل فى اللغة ، فلاحظ أنه « يوجد فى اللغة حقا كل ما يوجد فى الشعر ، باستثناء الشعر نفسه » !! وإن كان توماشيفسكى – والحق يقال – قد بدأ فى أعماله الأخيرة يؤكد أكثر فأكثر على الملامح المشتركة بين كل من القواعد الشعرية واللغوية .

وفى الوقت الحاضر ، فإن كلتا النظريتين – الصراع مع اللغة ، ورفض التميز النوعى للشعر فى علاقته باللغة الطبيعية – مازالتا تمثلان طرفى نقيض لامناص منه عند كل مرحلة مبكرة من مراحل التطور العلمى .

إن اللغة تشكل الأنظمة الثانوية ، وهذا يجعل أجناس القول ، دون جدل ، ثرية إلى حد كبير بإمكاناتها الفنية ، بيد أنه لا ينبغى أن ننسى أن ثمة مصاعب نوعية لايستهان بها ، تتعلق بالذات بهذا الجانب المضنى للفنان من جوانب اللغة .

واللغة بكل نظامها تتصل اتصالا وثيقا بالحياة ، تحاكيها ، وتتغلغل فيها ، إلى حد أن الإنسان قد كف عن التمييز بين المسمى والاسم ، وبين مستوى الواقع ومستوى انعكاسه فى اللغة ، ولهذا الوضع ما يشبهه فى الفن السينمائى ؛ لقد كانت العلاقة الآلية الوثيقة بين الصورة والموضوع الذى تصوره حائلة ، ولفترة طويلة ، بين السينما وأن تصبح فنا من الفنون ، ولكن ، ونتيجة لظهور فن المونتاج والكاميرا المتحركة ، أصبح ممكنا أن يصور الموضوع الواحد بطريقتين مختلفتين على الأقل ، ولم يعد تعاقب الموضوعات فى واقع الحياة يحدد بطريقة أوتوماتيكية تعاقب المشاهد على شريط التصوير ، ومن يومها انتقلت السينما من مجرد نسخ واقع الحياة إلى حيث أصبحت تملك لغتها الخاصة .

ولكى تصبح للشعر لغته الخاصة ، تلك اللغة التى يتم إبداعها على أساس من اللغة الطبيعية ، وإن تكن غير مساوية لها ، لكى يصبح الشعر فنا ، يقتضى الأمر كثيرا من الجهد ، ومنذ بواكير فن القول انبثقت هذه الضرورة الحاسمة : يجب أن تتميز لغة الأدب عن لغة الحياة اليومية ، وأن تنماز تلك اللغة التى يتوسل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية عن تلك اللغة التى تستخدم لغاية إعلامية أو إخبارية . هكذا تتحدد حاجتنا إلى الشعر !!

هوامش ومراجع

(١) رموز هذه الكلمة كما تكتب فى اللغة الروسية OpgeH ، ولكنها تنطق كما تنطق الكلمة التالية بالإنجليزية Orden (المترجم) .

(٢) الأيقنة تعنى صنع الأيقونات على شكل تماثيل ، وقد تعنى التمثيل عن طريق الرسم أو التصوير الزيتى أو النحت ، نسبة إلى أيقونة وهى التمثال ، والمعبود منه بصفة خاصة . والمقصود من كل ذلك هو التمثيل عن طريق التصوير ، وهو المعنى الذى ينسجم مع السياق (المترجم) .

(٣) انظر تفصيل هذا فى :

ب . أوسبنسكى ، ب . لوتمان : الاصطلاحية فى الفن - دائرة المعارف الفلسفية - المجلد الخامس - موسكو سنة ١٩٧٠ - صفحة ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٤) البارادجم Paradigm يعنى جدولا أو قائمة بكل الصيغ الاشتقاقية لكلمة متصرفة ، كما يشير إلى أى مجموعة من الكلمات تكون فى علاقات تبادلية فى نفس الموقع (مثل قديم - جديد) .

أما السنتاجم Syntagm فيعنى منظومة من الكلمات تشكل وحدة مركبة أكبر من ذلك (مثل ساق - قدم ، حين تدخل فى نسق تركيبى فنقول : على قدم وساق) .

وهكذا فعلى حين يشير البارادجم إلى الموقع يشير السنتاجم إلى النسق ، وعلى حين يحظى الأول بطبيعة رأسية يحظى الثانى بطبيعة أفقية . انظر :

Dictionary of Language and Linguistics, R. R. K. Hartmam & F. C. STORK.

الشعر والنثر

من البدهيات العامة فى نظرية الأدب التأكيد على أن الكلام العادى للإنسان ، والكلام المقدم فى شكل نثر فنى ، ينتميان إلى نفس النوع ، ونتيجة لهذا فإن النثر فى علاقته بالشعر يعتبر أوليا وسابقا . ويلخص عالم نظرية الشعر المتميز ب . ف . توماشيفسكى بحوثه التى استغرقت سنين طويلة فى هذا الحقل قائلا : « إن من أوليات المبادئ اللغوية تلك المقولة التى تفترض بأن الشكل الطبيعى للكلام البشرى المنظم هو النثر »[1] .

أما الكلام الشعرى فينظر إليه باعتباره ظاهرة ثانية ذات بنية أشد تعقيدا . ويقترح « زيجموند تشيرنى » هذا السلم للانتقال من الأبسط إلى الأكثر تعقيدا فى البنية الفنية :

البيت الكلاسيكى ذو الالتزامات الصارمة[2]

البيت الحر

↑

الأشطر الحُرّة

↑

الشعر المرسل

↑

النثر الايقاعى

↑

الشعر المنثور

↑

النثر الأدبى

↑

النثر العادى

النثر العملى (العلمى ، الإدارى ، العسكرى ، القانونى ، الصناعى والتجارى ، الصحفى) .

ومن جانبنا سنحاول أن نثبت كيف أنه يتدرج التصنيف من البساطة إلى التعقيد يختلف

وضع الأجناس الأدبية : المحادثة ← الأغنية (النص + اللحن) ← الشعر الكلاسيكي ← النثر الفني .

وطبيعي أن مثل هذا التصنيف تقريبي إلى حد كبير ، ومع ذلك لا يمكن أن نوافق على مقولة أن النثر الفني يعتبر ، من الوجهة التاريخية ، صيغة الانطلاق ، وأنه صنو الكلام العادى غير الفني (أما قضية الشعر المرسل فلنا تحفظات بشأنها على حدة) .

وحقيقة الأمر أن العلاقة بخلاف ذلك ، فالكلام الشعرى (مثله فى ذلك مثل الترنّم والغناء) كان هو الصيغة الوحيدة الممكنة لفن القول ، ومن ثم كانت خصوصية « لغة الفن الأدبى » وتميزها عن الكلام العادى . وبعد ذلك فقط يبدأ « التجانس » : فمن هذه المادة - المتميزة نسبيا - تخلقت اللوحة العاكسة للواقع ، وبوسائل اللغات الإنسانية ابتنى الرمز - النموذج ، فإذا كانت اللغة بالنسبة إلى الواقع تتجلى كما لو كانت بنية تعيد صياغته وتشكيله ، فإن الأدب يمثل بذاته بنية كل الأبنية .

إن التحليل البنائى للأدب ينطلق من حقيقة أن الطريقة الأدبية ليست عنصرا ماديا فى النص ، وإنما هى موقف ، ومن ثم يوجد فارق جوهرى بين حالتين : الحالة الأولى - غياب القافية عن شعر لم يفطن بعد إلى إمكانات وجودها (على سبيل المثال : الشعر الرومانى اليونانى القديم ، وشعر الملاحم الروسى ، وما أشبه ذلك) أو شعر لم يعد يحتذيها ، فيكون غياب القافية عنه داخلا ضمن توقع المتلقى ومندرجا في القيمة الجمالية لهذا الضرب من الفن (كالشعر المرسل المعاصر ، مثلا) ، أما الحالة الثانية ، فهى غياب القافية عن بيت أو أكثر فى شعر يَعتبر القافية ضمن الظواهر الخاصة بالنص الشعرى ، ففى الحالة الأولى لا يعتبر غياب القافية عنصرا ذا مغزى من الناحية الفنية ، على حين أن غيابها فى الحالة الثانية يعتبر حضورا « للاقافية » ، أو ناقصا قافية ، ففى الحقبة التى كان ذوق المتلقى خلالها يتربى فى مدرسة شعرية أعلامها جوكوفسكى وباتيوشكوف وبوشكين إبان شبابه ، كان مفهوم الشعر نفسه يتطابق مع فن الشعر الرومانتيكى ، وهكذا خلق النظام الفنى إحساسا بعدم غياب « الطريقة » ، بل وبوصولها إلى درجة التشبع القصوى ، بيد أن هذا كان بالأحرى « ناقص - طريقة » ، أى كان نظاما قائما على مواقف رفض مستمرة وواعية وواضحة للقارئ ، وبنفس المعنى نجد النص الشعرى الراجع إلى سنة ١٨٣٠ م ، والمكتوب طبقا لمبادئ الفن الرومانتيكى ، يخلق انطباعا أكثر وضوحا وتجردا بأنه يفتقد من عناصر البنية الفنية أكثر مما يفتقده النص الشعرى فى عصر بوشكين .

إن النظرية الوصفية فى فن الشعر تشبه شخصا يكتفي فقط بأن يلاحظ وأن يسجل ما يلاحظه من ظواهر معينة فى واقع الحياة (وليكن مثلا « شخصا عاريا ») . أما النظرية البنائية فى الشعر فإنها على الدوام تنطلق من تلك الحقيقة ، وهى أن الظاهرة الملحوظة ليست إلا واحدا من مكونات كلّ مركب ، إن هذه النظرية أشبه بمن يلاحظ الظاهرة ثم يسأل فى إلحاح : « فى أى موقف هى ؟ » فمن الواضح أن الشخص العارى فى حوض الاستحمام ليس

معادلا لنظيره العارى فى محفل اجتماعى مثلا ، إذ فى الحالة الأولى يعتبر غياب الثياب ملحظا عاما ، لا يدل بذاته على شىء مما يمز الشخص الماثل ، بل إن رباط العنق المفكوك فى حفلة من حفلات « الباليه » ربما دل على درجة من العرى أكثر من تلك التى يدل عليها غياب الثياب فى حوض الاستحمام . كذلك فإن تمثال « أبولو » فى المتحف لا يبدو عاريا ، ولكن جرّب أن تشد برقبته رباط عنق ، وساعتها سيدهشك بابتذاله !!

ومن وجهة نظر بنائية فإن العمل الفنى حين يتجسد نصا مصفوفا فى حروف طباعية يفقد قيمته المطلقة والمستقلة ، باعتبار هذه القيمة هى الموضوع الوحيد للتحليل الفنى ، وبالتالى ينبغى أن نرفض ، وبإصرار ، أى تصور بأن النص والعمل الفنى مترادفان ، فما النص إلا واحد من مكونات العمل الفنى ، وإن كان - بالطبع - أكثر هذه المكونات أهمية ، وبدونه يصبح العمل الفنى ضربا من المستحيل . غير أن التأثير الفنى فى مجمله ينبثق من عملية مقارنة النص بالكل الفنى الذى تتركب منه منظومة القيم الحيوية والجمالية والفكرية .

وفى ضوء هذا الذى سبق يمكن تحديد العلاقة التاريخية بين كل من الشعر والنثر[٣] . وما ينبغى أن نلاحظه قبل كل شىء ، هو أن الأجناس غير المنظومة على تعددها ، سواء فى التراث الشعبى أو فى أدب القرون الوسطى ، تختلف جذريا عن النثر فى القرن التاسع عشر ، وما تعميم المصطلحات فى مثل هذه الحالة إلا نتيجة لانمياع المفاهيم لدينا .

إن هذه الأجناس لا تشكل قسيما يقابل الشعر ، بحكم أنها نشأت وتطورت قبل أن ينشأ ويكتمل[٤] ، ثم إنها لا تشكل معه ثنائية متقابلة الطرفين ، وإنما تُتلقى خارج أية صلة به ، بل إن أجناس التراث الشعبى المنظومة لا تقع هى الأخرى على طرف نقيض من تلك التى نعتبرها أجناسا نثرية ، وإنما هى ببساطة لا علاقة لها بها ، بحكم أن هذه وتلك لا تتجليان كضربين من ضروب فن واحد ، بل كفنين مختلفين : أحدهما غنائى والآخر دارج . إن علاقة الأجناس النثرية المنتمية إلى التراث الشعبى - الفولكلور - أو الراجعة إلى القرون الوسطى بالكلام الدارج تختلف تماما عن علاقة أيهما بنثر القرن التاسع عشر ، بحكم غياب الصلة بين تلك الأجناس وبين الشعر . لقد كان نثر القرن التاسع عشر قسيما يقابل الكلام الشعرى الذى كان يتلقى حينذاك كما لو كان ظاهرة اصطلاحية غير طبيعية ، ثم ما لبث أن تحول إلى ظاهرة طبيعية مألوفة ، وما هذه العملية إلا جانب واحد من جوانب علم الجمال الذى يفترض أن تصوير الحياة ، والحركة تجاه الواقع ، هما غاية كل فن .

أما النثر فى التراث الشعبى ، وفى أدب القرون الوسطى ، فيحيا طبقا لقوانين أخرى : فما أن ولد من أعماق بيئة الحديث الدارج حتى بدأ يطمح إلى الانفصال عنها ، وعند تلك المرحلة من مراحل التطور الأدبى لم تكن « الحكاية » عن الواقع تستقبل باعتبارها عملا فنيا كاملا ، ومن هنا فإن المدونات التاريخية لم تكن لتعامل ، لا من قبل القراء ، ولا من قبل المدونين أنفسهم ، باعتبارها نصًّا فنيا ، بكل ما يعنيه هذا المفهوم من معنى .

إن العناصر البنائية المكونة لملامح الأسلوب النثرى ، المتجه - عن وعى - إلى الانمياز عن بيئة الحديث الدارج تمثلت - آنذاك - فى غرابة اللغة الأدبية ، وفى الإبهار الخيالى بموضوعات وحكايات السحرة ، وفى النزعة الشرطية الواضحة فى طرق القص والحكاية ، ثم التتبع الصارم لطقوس الجنس الأدبى .

ولن نتوقف عند تلك القضية المعقدة ، الخاصة بمكانة النثر فى أدب القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر ، يكفى أن نلاحظ فقط أنه كيفما كان حظ الوضع العام من الواقعية ، فإن نظرية الأدب لذلك العهد تناولت بالاستخفاف فن الرواية ، مثلما تناولت بالاستخفاف غيره من الأجناس النثرية ، وكما لو كانت هذه الأجناس ضروبا من الفن هابطة المستوى ، ذلك أن نثر هذه الفترة كان ما يزال بعد ، إما ممتزجا بأخلاط فلسفية وسياسية واجتماعية ، ومن ثم تلقّاه المتلقى باعتباره جنسا تعبيريا يتجاوز نطاق الأدب الرفيع(٥) ، أو محسوبا - طبقا للاعتقاد السائد - لصالح القارئ القانع ، والذى لم يتكون ذوقه تكونا جماليا .

أما النثر بالمعنى الحديث لهذه الكلمة فلم ينشأ فى الأدب الروسى إلا منذ بوشكين ، وكان يجمع في وقت واحد بين معنى النثر باعتباره فنا رفيعا ، ومعناه باعتباره « ماليس بشعر » . ثم كان أن انبثقت نظريات الجمال الرافعة شعار « الحياة الواقعية » ، مع قناعة بأن منبع الشعر هو « الواقع » ، وبهذه الصورة ، وعلى قاعدة من الثقافة الشعرية وحدها ، أصبحت عملية التلقى الجمالى للنثر أمرا ممكنا .

ومعنى ذلك أن النثر الفنى ظاهرة متأخرة كثيرا من الناحية الزمنية عن الشعر ، وهى تعود بنشأتها إلى مرحلة من الوعى الجمالى أوفر نضجا ، ولهذا السبب بالذات ، نعني لأن النثر الفنى من الناحية الجمالية يعتبر « ثانيا » بالنسبة إلى الشعر ، ولا يتم تلقيه إلا على أساس منه ، فإن الكاتب يمكن أن يجرؤ على الاقتراب بأسلوب النثر الفنى من مستوى الخطاب الدارج ، دون خشية من أن يفقد القارئ احساسه بأنه يتعامل لا مَعَ الواقع ، بل مع صورة الواقع .

وانطلاقا من هذا ، وبغضّ النظر عما قد يبدو من بساطة النثر واقترابه من الكلام العادى ، فإنه من الناحية الجمالية يعتبر أكثر تعقيدا من الشعر ، وما بساطته البادية إلا بساطة ظاهرية . إن الحديث الدارج يعادل النص فى الحقيقة ، أما النثر الفنى فيساوى النص مضافا إليه « سالب طريقة » الأداء الشعرى لكلام اصطلاحى :

الحديث الدارج = النص

النثر الفنى = النص + - طريقة الأداء الشعرى لكلام اصطلاحى .

وينبغى أن نلاحظ من جديد أن العمل الفنى النثرى فى هذه الحالة لا يعنى النص فحسب ، لأن النص ليس إلا واحدا من العناصر المكونة للبنية الفنية المعقدة .

ثم أمكن بعد ذلك صياغة المعايير الفنية التى تسمح باستقبال النثر كعمل فنى مستقل بذاته ،

نعنى بغض النظر عن علاقته بالثقافة الشعرية ، بل إنه فى مراحل معينة من التطور الأدبى ينقلب الموقف رأسا على عقب ، فيصبح الشعر هو الذى يتلقى على أساس من النثر ، ذلك الأساس الذى يمثل – بالتالى – دور القاعدة بالنسبة للنص الفنى .

ولعل من الملائم أن نلاحظ بهذه المناسبة أن البساطة الفنية فى ضوء التحليل البنائى تتجلى باعتبارها نقيضا للبدائية أو الفطرية ، وليس من قبيل الغرام إطلاقا بالمفارقات اللفظية أن نؤكد أن البساطة الفنية أكثر تعقيدا من التعقيد الفنى ذاته ، مادامت تلك البساطة لا تنشأ إلا من باب « تبسيط » ذلك الأخير وعلى خلفية منه . وبهذه الصورة ، فإن تحليل البنى الفنية لفن القول يبدأ عمليا بالشعر باعتباره أكثر أنظمة هذا الفن بساطة وأولية ، ثم باعتباره النظام الذى تتجسد عناصره – إلى درجة كبيرة – فيما يعبر عنها داخل النص ، ولا تتحقق بمجرد اعتبارها « طريقة الأداء » ، ذلك أنه عند تحليل النتاج الشعرى تلعب المواقف والعلاقات الخارجية عن النص دورا أقل نسبيا من ذلك الذى تقوم به فى فن النثر .

إن طريق البحث الذى يبدأ من الشعر ليصل إلى النثر بحسبانه البنية الأكثر تعقيدا ، يعيد مرة أخرى الحركة التاريخية لتطور الواقع الأدبى ، هذا التطور الذى قدم إلينا فى البداية البنية الشعرية ، التى استغرقت بذاتها كل مفهوم « الفن القولى » ، وكانت – طبقا لقاعدة التصنيف – على علاقة تناقض مع كل الخلفية التى تتضمن ، على حد سواء ، الحديث الدارج ، وجميع ضروب الكلام المكتوب ، عنينا الكلام اللافنى من وجهة نظر إنسان ذلك العهد .

أما المرحلة التالية لذلك فقد تمثلت فى مزاحمة النثر للشعر ، وحينئذ يطمح النثر إلى أن يصبح مرادفا للأدب ، مرتكزا على قاعدتين : شعر الحقبة السابقة له ، طبقا لمبدأ التضاد ، والكلام اللافنى الدارج ، باعتباره الحد الذى تضعه بنية العمل الأدبى نصب عينيها ، حذر الانذياح فيه .

ثم يخطو الشعر والنثر بعد ذلك بحسبانهما نظامين فنيين مستقلين ، على الرغم مما بينهما من علاقة ، وهكذا فإن مفهوم البساطة فى الفن أرحب كثيرا من مفهوم النثر ، بل إنه أكثر رحابة حتى من مصطلح نقدى مثل « الواقعية » ، وإن كان تحديد هذه البساطة فى النتاج الفنى يمثل صعوبات كبرى ، ولكنه – نعنى ذلك التحديد – ضرورى على المستوى العملى من أجل إيضاح خاصية الفن النثرى ، فضلا عن أن هذا الجانب من القضية يعتبر فى حد ذاته من الأهمية بمكان .

ومن الضرورى أن نلاحظ أن تصور البساطة باعتبارها مرادفا للقيمة الفنية لم يظهر فى نطاق الفنون إلا متأخرا جدا ، على سبيل المثال ، فإن نتاج القرون الوسطى من الأدب الروسى الذى يبهرنا ببساطته لم يكن كذلك فى أعين معاصريه . « فكيريل توروفسكى » يعتقد أن « مدونى التواريخ ومبدعى الأغانى » كانوا يصغون إلى الحكايات « من أفواه البسطاء » من الناس لكى يعيدوا حكايتها فيما بعد « بلغة أنيقة » « تلهج بالمدح »[٦] . أما « دانييل زاتوتشنيك »

فيصور عملية الإبداع الفنى على هذا النحو : فلتنفخ أيها الإخوة فى النفير الذهبى ، فى بصيرة العقل ، ولنبدأ فى العزف على الأراغن الفضية ابتهاجا بالحكمة ، ولنضرب على دفوف الحِجا ـ (٧) .

والاعتقاد بأن « الزخرفة » معلم ضرورى من تلك المعالم التى بها يصبح الفن فنا (أى باعتباره شيئا « مصنوعا » – نموذجا) هو اعتقاد تتسم به كثير من الطرائق الفنية المبكرة تاريخيا ، وهو معروف أيضا فى تاريخ التطور السِّنى للإنسان ، فبالنسبة للطفل يتطابق « الجميل » و « المزخرف » باستمرار ، بل إن نفس هذا الملمح نلحظه فى الذوق المعاصر للبالغين الذين لم يتطور لديهم هذا الذوق تطورا جماليا ، فهم ينظرون إلى الجمال والأبهة كما لو كانا مترادفين . (لا يجوز بالطبع أن نستنتج مما قيل عكسه المنطقى ، فنظن أن الأبهة فى حد ذاتها مظهر من مظاهر التخلف الجمالى) .

ثم يفضى مفهوم « البساطة » كقيمة جمالية إلى مرحلة تالية ، ويرتبط – من ثمة – برفض الزخرف الفنى ارتباطا لافكاك منه ، ومعنى ذلك أن الإحساس بقيمة البساطة فى الفن لم يكن ليتأتى إلا على قاعدة عكسية من الزخرف الفنى ، الذى ما زالت ذكراه ماثلة فى وعي متلقى العمل الفنى ، مشاهدا أو سامعا ، فلكى يتلقى البسيط بوصفه بسيطا على التحديد ، أى ليس بوصفه ساذجا ، فإن من الضرورى أن يكون مبسطا ، بمعنى أن يتجنب الفنان عن وعى استخدام طرائق معينة فى بنائه ، وأن يقوم المتلقى : مشاهدا أو سامعا ، بتقييم نصه على أساس من تلك الخلفية التى كانت هذه الطرائق بعض وقائعها . وهكذا فإنه إذا كانت البنية الزخرفية (أى : المعقدة) تتحقق بصورة رئيسية فى النص ، فإن البنية البسيطة تتحقق خارجه إلى درجة ملحوظة ، إذ نقوم بتلقى هذه البنية بوصفها نظاما من « سوالب طرق أدائية »(٨) معينة ، نعنى بوصفها نظاما من العلاقات غير المادية (هذا الجانب اللامادى من البنية هو جانب واقعى بالمعنى الفلسفى لهذه الكلمة ، وإن لم يكن كذلك بالمعنى الدارج لها ، ثم هو جانب مادى تماما إذا نظرنا إليه من حيث هو ضالع فى مادة بنية العمل الفنى) .

ونتيجة لهذا ، فإن « البساطة » من منظور بنائى هى ظاهرة أكثر تعقيدا إلى حد كبير من ظاهرة « الزخرفة » ، وعلى من يريد التأكد من أن هذه المقولة حقيقية وليست مجرد مفارقة لفظية أن يشغل نفسه – مثلا – بتحليل نثر « مارلينسكى » أو « هوجو » من ناحية ، ونثر « تشيخوف » و « موباسان » من ناحية أخرى ، والحديث فى هذا المقام لا يجرى من منظور فني مقارن ، وإنما يدور حول حقيقة أن دراسة الطبيعة الفنية للعمل تبدو بالطبع فى الحالة الأولى أسهل بكثير منها فى الحالة الثانية .

من هنا تنبثق بالتالى حقيقة أخرى ، وهى أن مفهوم « البساطة » مفهوم « ثان » من الناحية التصنيفية ، ثم هو مفهوم سريع الحركة من الناحية التاريخية ، كما أنه يعتمد على النظام الذى نستقبله فى ضوئه ، فمن الواضح ، مثلا ، أننا بينما نضع – ربما دون قصد – نتاج بوشكين

فى ضوء ما هو معلوم لنا من تقاليد واقعية تبدأ من « جوجول » وتنتهى عند « تشيخوف » ، فإننا نتلقى فيه ضربا من البساطة يختلف عما لدى معاصريه . ولكي نخطو بمفهوم البساطة داخل أطر دقيقة ومحدودة فإنه يتعين علينا تحديد عنصر آخر ، هو أيضا خارج النص ، فإذا كانت البساطة فى ضوء ما قيل تتجلى باعتبارها « عدم التعقيد » أو رفض إحداث قواعد معينة (يمكن توضيح الموقف بالتالى :

البساطة ←—→ التعقيد = ثنائية متعاكسة الطرفين) فإن إبداع « النتاج الفني البسيط » — مثله فى هذا مثل كل نتاج آخر — هو فى ذات الوقت طموح إلى إحداث قواعد أخرى (يمكن النظر إلى تجسيد الخاطرة أو الفكرة باعتباره تأويلا لنموذج أو موديل تجريدى محدد ، بوساطة نموذج أو موديل من مستوى أكثر تحديدا) . وبدون أن نأخذ بعين الاعتبار هذه العلاقة بين نص العمل الفنى ونموذجه المثالى فإن جوهر ما نعنيه بالبساطة يظل غير واضح ، ومن المحتمل بالنسبة لشاعر مثل بوشكين أن يقع خارج نطاق الفن كلا الأمرين : بساطة الموجة الواقعية الجديدة فى السينما الإيطالية ، وبساطة الطريقة الفنية لدى نيكراسوف .

ومن ثم يتضح أن نمذجة الأشكال « المعقدة » فنيا أبسط بكثير من نمذجة تلك التى تتسم بأنها بسيطة .

وقد عقدت فى تاريخ الأدب ، ولأكثر من مرة ، مقارنات بين النثر وما اصطلح على تسميته بالبساطة الفنية ، فكتب ألكسندربوشكين ، منتقدا مدرسة كارامزين الأدبية ، قائلا : « الدقة والإيجاز ، تلك هى القيم الأولية فى النثر ، فالنثر يتطلب الأفكار ثم الأفكار ، وبدون ذلك لن تفضى التعبيرات المصقولة إلى شيء »[٩] . أما بلينسكى فإنه حين عرض فى « الرؤى الأدبية » للأدب الروسى سنة ١٨٤٢ م فقد حدد حقبة سيطرة مدرسة كارامزين باعتبارها حقبة « التعبيرات النمطية » ، وساوى بشكل مباشر بين كل من مصطلحى : « النثر » ، « غنى المضمون » ومفهوم الواقعية الفنية ، ثم تابع قائلا : إن لكم أن تفكروا : هل انقضت رومانسيتنا البريئة الطيبة ؟ ... . النثر ! نعم النثر ، ثم النثر ، ثم النثر ... . إننا لا نقصد بالشعر هنا مجرد الأبيات الموزونة المقفاة ... . هكذا — على سبيل المثال — نرى الشعر الحقيقى فى « روسلان ولودميلا » ، و « الأسير القوقازى » و « نافورة باختشى سراى » « لبوشكين » ، على حين لا نرى فى « أونيجين » و « الغجر » و « بالتافا » و « بوريس جودونوف » إلا معبرا نحو النثر ، أما النثر الخالص الذى لا تشوبه شائبة فنجده فى أمثال تلك القصائد ، نحو « ساليرى وموتسارت » ، و « الفارس البخيل » و « حورية الماء » و « الضيف الحجرى » ، حيث لا شعر ثمة إطلاقا ، على الرغم من أن تلك الأعمال قصائد ، وأنها منظومة ... . ذلك أننا نعنى بالنثر ثراء المحتوى الشعرى الداخلى ونضج الحكمة وقوة الفكر التى تستقطب بداخلها قوة الشعور واللباقة الخالصة فى التعامل مع الواقع »[١٠] .

وما قاله كل من بوشكين وبلينسكى لا يمكن أن يعتبر من قبيل المفاهيم الاعتباطية ، بل

هو يعكس القيمة الأساسية فى جماليات النثر ، فمفهوم البساطة أرحب جدا من مفهوم النثر ، بيد أن انخراط النثر فى دائرة الظواهر الفنية لم يكن ليتسنى إلا حينما طرح تصور « البساطة » باعتبارها قاعدة كل قيمة فنية ، كما أن المفهوم الذى اصطلح عليه تاريخيا واجتماعيا لهذه البساطة جعل من المتاح إبداع « نماذج » — « موديلات » للواقع عن طريق الفن ، وهى النماذج التى كانت عناصرها المعينة عبارة عن « سالب طريقة أدائية »(١١) .

إن النثر الفنى لم ينشأ إلا على أساس نظام شعرى معين ، يكون هذا النثر الفنى وكأنه رفض له .

ومثل هذا الفهم للعلاقة بين الشعر والنثر يتيح لنا أن ننظر بطريقة جدلية إلى مشكلة الحدود الفاصلة بين هاتين الظاهرتين ، وكذلك النظر إلى الطبيعة الجمالية للأشكال الأدبية المتماسة ، كما هو الحال — مثلا — فى قضية كقضية الشعر الحر ، وهنا تبدو مفارقة تثير الفضول ، ذلك أن النظر إلى الشعر والنثر باعتبارهما بناءين مستقلين تماما يمكن توصيفهما دون الإشارة إلى أية علاقات متبادلة ، فيوصف الشعر بأنه الكلام الموزون المرتب على نسق ما ، ويوصف النثر بأنه الكلام العادى — مثل هذا النظر يفضى — على غير المتوقع — إلى استحالة تخطيط الحدود بين هاتين الظاهرتين ، إذ إن الباحث حين يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفى الشعر والنثر قد يكون مضطرا إلى استنتاج أن إقامة حدود معينة بينهما أمر غير ممكن على وجه العموم . وقد كتب ب . ف . توماشيفسكى يقول : « قد يكون أكثر واقعية وأكثر ثمرة أن نتناول الشعر والنثر لا باعتبارهما مجالين اثنين ذوَىْ حدود صارمة ، وإنما بوصفهما قطبين ، أو فلنقل مركزى جاذبية ، تنتظم حولهما — تاريخيا — حقائق واقعية ... ، فمن المشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر أو أقل نثرية ، مثلما هو مشروع أن نتحدث عن ظواهر أكثر أو أقل شاعرية » . ثم يواصل ب . ف . توماشيكسكى حديثه : « .. ولأن الناس مختلفون ، فإنهم يتمتعون بدرجات متفاوتة من الحساسية تجاه مسائل بعينها فى الشعر أو فى النثر ، ومن ثم يكون تأكيدهم : « هذا شعر » ، أو قولهم : « لا ، هذا نثر مسجوع » ليس إطلاقا من قبيل تناقض الآراء ، كل مع الآخر ، كما قد يبدو لأطراف الجدال أنفسهم . ومما مضى يمكن أن نخرج بالحقيقة التالية : من أجل حل الإشكالية الرئيسية فى التفرقة بين الشعر والنثر قد يكون أكثر فائدة أن لانتجه ببحثنا إلى الظواهر التى تتداخل حدودها فنحاول تحديدها من طريق إقامة حواجز قد تكون مصطنعة ، بل ينبغى فى المقام الأول أن نلتفت إلى أكثر الأشكال النمطية تعبيرا عن حقيقة كل من الشعر والنثر »(١٢) . ويعتنق نفس هذه الوجهة من النظر الباحث الفرنسى باريس أونبجاون(١٣) ، فهو ينطلق من تصورٍ مؤداه أن الشعر كلام منظم مرتب ، وبعبارة أخرى أنه « كلام غير حر » ، ومن ثم فإن مصطلح الشعر الحر كما يعلن أونبجاون يعتبر من قبيل المغالطات المنطقية . وينضم إليه فى هذه الزاوية من النظر الباحث م . يناكييف الذى يقول : « إن الشعر الحر Vers Libre لا يمكن أن يكون موضوعا للدراسة الشعرية ، على

اعتبار أنه لا يكاد يتميز بشيء عن الكلام العادى ، ومن ناحية أخرى فإن على دارس الشعر أن يشغل نفسه بالشعر غير الحر » . « ويناكييف » يحسب أنه على هذا النحو يمكن تجلية النظام الشعرى المادى الملموس ، حتى ولو كان يفتقد الحذق أو المهارة ، فهو يقتبس شيئا من قصيدة لإليزابيث باجرايانا المعنونة « المهرج يتحدث !! » ، ثم يعلق عليه قائلا : « إن الانطباع العام هنا يشبه ذلك الذى يتولد من النثر الفنى .. وأصوات القوافى مثل Zemliata, mestata ليست كافية لتحويل مثل ذلك النص إلى شعر ، وفى النثر العادى يمكن أن نصادف بين الحين والآخر ظواهر صوتية من هذا القبيل »[١٥] .

ومثل هذا التأويل لمقولة « النظام الشعرى المادى الملموس » يبدو ضيّقا بما فيه الكفاية ، فهو ينظر إلى النص فحسب ، وهو ينظر إليه باعتباره « الوثيقة المكتوبة » ، فغياب أحد العناصر فى حالةٍ مّا ، إمّا لأنه غير متوقع ، أو لأنه غير وارد بالمرة فى هذه البنية أو تلك ، يعادل تماما حذف ذلك العنصر فى حالة توقعنا إياه ، وهذا يعنى أن غياب الايقاعية الجهيرة فى فترة ما قبل نشأة النظام الشعرى يساوى تماما رفض تلك الايقاعية بعد ظهور ذلك النظام ، أى أن ذلك العنصر يعالج – من ثمة – خارج إطار كل من البنية والوظيفة ، فكأنه معلم بلا قاعدة ، فإذا اقتربنا بهذا المفهوم إلى ظاهرة الشعر الحر فإن من الممكن حقا أن يتحول الشعر الحر إلى نثر .

وأكثر منطقية فى هذا المقام ما تمثله وجهة نظر الباحث الفرنسى جوزيف جرابباك فى مقالته « ملاحظات حول علاقة الشعر والنثر ، وبخاصة فيما يسمى بالأشكال الانتقالية » . وجرابباك ينطلق فى تصوره عن الشعر والنثر من منطلق أنهما ثنائى بنائى ذو حدين متعارضين (ومع ذلك ، والحق يقال ، فإن مثل هذه العلاقة التعارضية ليست دائمة على إطلاقها ، تماما مثلما يمكن أن نميز – وإن لم يكن بصفة دائمة كذلك – بين بنيتى الكلام العادى والنثر الفنى ، الأمر الذى لم يفعله جرابباك) .

وعلى الرغم من أن جرابباك يبدو كما لو كان خاضعا للصيغة التقليدية حين يكتب عن النثر باعتباره « الكلام الذى لا تحكمه سوى القواعد اللغوية »[١٦] فإنه فيما يلى ذلك يتحرك من منطلق أن المضامين الجمالية لكل من النثر والشعر ذات علائق تبادلية ، ومن ثم فإنه لا يمكن أن نسقط من اعتبارنا العناصر اللانصية فى البنية الفنية .

وجرابباك يضع قضية الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر وضعا مختلفا تماما ، فعلى حين أنه يعتقد أن بنية كل منهما تنماز فى وعى المتلقى عن الأخرى انميازا حادا فإنه يشير إلى « حالات لا تتوافر فيها تلك الحدود الفاصلة فحسب ، بل تحظى – أكثر من هذا – بقيمة عملية كبرى » ، ثم يتابع قائلا : « وكلما قلّت فى الشكل الشعرى تلك العناصر التى تميز الشعر عن النثر ، كلما اشتدت الحاجة إلى توكيد حقيقة أننا لسنا بإزاء نثر ، وإنما نحن إزاء شعر على وجه الخصوص . ومن ناحية أخرى ، فإن ثمة أبياتا من قصائد مكتوبة فى إطار الشعر الحر يمكن ، إذا اقتطعت وتنوولت بمعزل عن سياقها ، أن تتلقى بوصفها نثرا »[١٨] ، ولهذا السبب بالذات

فإن الحدود الفاصلة بين الشعر الحر والنثر ينبغى أن تكون على أقصى درجة من التميز ، ولهذا – أيضا وبالذات – فإن الشعر الحر يقتضى عناية خاصة فى الشكل الكتابى كى يكون مفهوما تماما أننا بإزاء كلام شعرى . وهكذا فإن المفهوم الديالكتيكى ، نعنى بذلك « العنصر البنائى ووظيفته » ، قد استبدل بالمفهوم الميتافيزيقى « للطريقة الفنية » ، أما المقصود بحدود كل من الشعر والنثر فقد أصبح منوطا ، لا بالعناصر الموجبة فحسب ، بل وبالعناصر السالبة فى البنية الفنية[١٩] .

إن علم الطبيعة الجزيئية المعاصر أصبح يعرف ما يدعى بمفهوم « الفراغ » ، وهو مفهوم لا يساوى فى معناه تماما المفهوم البسيط لغياب المادة ؛ لأن غياب المادة فى نسق بنائى يعنى حضورها ، وفى ظرف كهذا يتجلى « الفراغ » ماديا إلى حد أنه يمكن تقدير وزنه بكميات – بالطبع – سالبة ، بل إن علماء الطبيعة يتحدثون – ولهم كامل المشروعية – عما يدعى بالفراغ الثقيل والفراغ الخفيف ، وقد يكون على الناقد الأدبى أن يواجه ظواهر من هذا القبيل ، وهذا يستتبع بالتالى أن يكون مفهوم النص لديه أكثر تعقيدا مما هو بالنسبة إلى عالم اللغة ، فلو سلمنا جدلا بأن النص يساوى المعطيات الماثلة فى النتاج الفنى « فإن من الضرورى أن نضع فى حسباننا « سالب طرق الأداء » ، أو « ما لم يتحقق من هذه الطرق » ، أو – بعبارة الطبيعيين – « الفراغات الخفيفة والثقيلة » فى البنية الفنية .

ولكى لا نبتعد كثيرا عن المألوف من المصطلحات فسوف نحاول فيما يلى من البحث أن نفهم من مصطلح « النص » شيئا أكثر قربا من الأذهان ، سوف نفهم منه مجمل العلاقات البنائية التى تتجلى من خلال تعبير لغوى (لو استخدمنا صيغة « من خلال تعبير كتابى » لما كانت دقيقة ، إذ إنها لا تستغرق مفهوم النص فى التراث الشعبى) .

بيد أنه يتحتم حين استخدام مثل هذا المدخل ، وإلى جانب العناية بالبنى والعلاقات الداخلية للنص ، أن نولى اهتماما خاصا لما يماثل ذلك مما يقع خارج النص ، باعتباره موضوعا جديرا بالبحث ، ذلك أن جزء البنية الفنية الواقع خارج النص يعتبر مكونا فعليا ، وأحيانا شديد الأهمية ، من مكونات الكل الفنى ، وهو يتميز بالطبع عن الجزء النصى بالحركة وعدم الثبات ، فمن الواضح أنه بالنسبة لطائفة مثل دارسى ماياكوفسكى من شداة الباحثين ، ومستقبلى شعره طبقا للقيم الجمالية ، أن شطر نتاجه الفنى خارج النص يتجلى فى شكل مختلف تماما عما هو بالنسبة إلى الشاعر نفسه ، ثم عما هو بالنسبة إلى مستمعه الأول ، فالنص – بالمعنى الضيق لهذه الكلمة – حتى بالنسبة للمعاصرين من قراء شعر ماياكوفسكى يندرج فى بنيات أكثر عموما وتعقيدا ، كما أن الشطر الذى يقع خارج النص من النتاج الفنى موجود حتى بالنسبة إلى المتلقى المعاصر ، وإن يكن بصورة تختلف كثيرا ، لأن العلاقات الخارجية للنص ذات طبيعة ذاتية إلى حد كبير ، وإلى درجة قد تصل إلى مستوى شخصى وخاص ، ولا يمكن إخضاعه – فى الجملة – لوسائل التحليل فى الدراسة

الأدبية المعاصرة . غير أن لهذه العلاقات – مع ذلك – مشروعيتها الخاصة المحددة تاريخيا واجتماعيا ، ومن ثم يمكن فى الحاضر أن تكون موضوعا للبحث العلمى ضمن غيرها من المجموع البنائى للإنتاج الفنى .

وسنحاول فيما يلى تناول العلاقات الخارجية للنص تناولا جزئيا فحسب ، نعنى من حيث صلتها بالنص ، والذى يضمن النجاح العلمى لهذه المحاولة هو التخطيط الصارم للمستويات والسعى وراء أمثل المعايير لتحديد ما هو متاح للتحليل العلمى المعاصر .

إن مشكلة صعوبة بناء النماذج (الموديلات) التوليدية[٢١] تعتبر دليلا آخر فى صالح التعقيد الكبير الذى تتمتع به البنية النثرية مقارنة بالشعر ، فمن الواضح أن النموذج الشعرى يتميز بتعقيد أكثر مما يتميز به النموذج اللغوى العام ، بيد أنه مما لا يقل عن ذلك وضوحا أن نمذجة النص النثرى الفنى مهمة أكثر صعوبة ، بل ولا تقبل المقارنة بنمذجة النص الشعرى .

إن جرلباك ، بلا نزاع ، كان على حق ، مثلما كان غيره من دارسى الشعر « كتوماشيفسكى » على حق ، حين أكدوا أهمية الشكل الكتابى فى سبيل تمييز الشعر من النثر ، فالشكل الكتابى فى هذه الحالة يتجلى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النص ، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية يقوم الوعى البشرى بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجة عنه ، وليس بوسعنا إلا أن ننضم إلى جرلباك حين يكتب : « يمكن الاعتراض – مثلا – على أن ب . فور أو م . جوركى قد كتب هذه الأبيات أو تلك مما ينسب إليه من شعر ، غير أن الحديث فى أمثال تلك الحالات يدور عن أشعار قد صيغت فى شكل شعرى تقليدى مستقر ، وتضمنت عناصر إيقاعية منطوقة ، الأمر الذى يلغى إمكانية التباس مثل هذه الأشعار بالنثر[٢١] » .

الهوامش

(١) ب . ف . توماشيفسكى : الشعر واللغة – بحوث المؤتمر العالمى الرابع لعلماء اللغات السلافية – موسكو سنة ١٩٥٨ م – ص٤ .

وقد أعيد نشره فى كتاب توماشيفسكى : الشعر واللغة – موسكو – لينجراد – دار النشر الأدبية الحكومية سنة ١٩٥٩ ص١٠ .

ونفس وجهة النظر يعتنقها م . ياناكييف فى كتابه الهام عن « الشعر البلغارى » – صوفيا – دار « علم وفن » – سنة ١٩٦٠ ص١١ .

(٢) Zygmont Czerny, Le vers francais et Son art structural - "Poctics". Warszawa, 1961, p. 255.

(٣) نستمد مادتنا فى هذه الحالة من تاريخ الأدب الروسى ، وإن كان لا يعنينا أساسا فى هذا المقام خصوصية تطور الأدب القومى ، أو حتى تصنيفه التاريخى ، وإنما يهمنا قضية العلاقة بين الشعر والنثر من الناحية النظرية المحضة .

(٤) بعض إشارات المؤلف فى هذا المقام مستمد بالطبع من ملاحظاته فى الشعر الروسى ، وهو شعر حديث نسبيا إذا قورن بنظائره فى الآداب العالمية ، وذلك بحكم حداثة اللغة التى ينتمى إليها (المترجم) .

(٥) برهان ذلك أن النقد فى حقبة بوشكين قد اعتبر كلا من : « تاريخ الحكومة الروسية » لكارميزين ، و « تجربة نظرية الضرائب » لـ : ن . تورجينيف ، و « تجربة نظرية العمل الفدائى » لـ : د . افيدوف ، اعتبر كل هاتيك من الإنجازات الكبرى فى نثر العشرينيات من القرن التاسع عشر .

(٦) إبداع كيريل توروفسكى – كييف سنة ١٨٨٠ – ص ٦٠ .

(٧) كلمة دانييل زاتوتشنيك فى محررات القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والتعديلات التى ادخلت عليها – لينجراد – إصدار أكاديمية العلوم سنة ١٩٣٢ م – ص٧ .

(٨) سالب طريقة أدائية معينة هو غيابها الذى يقوم فى هذه الحالة بوظيفة فنية مّا ، أو بالإيحاء بدلالة فكرية أو جمالية ما – (المترجم) .

(٩) أ . س . بوشكين : الأعمال الكاملة – المجلد الحادى عشر – موسكو ، إصدار أكاديمية العلوم – ص١٩ .

(١٠) ف . ج . بلينسكى : الأعمال الكاملة – المجلد السادس – موسكو – إصدار أكاديمية العلوم سنة ١٩٥٥ م – ص٥٢٣ .

(١١) يقصد بسالب الطريقة الأدائية التخلى عن الزخرفة اللفظية والزركشة الأسلوبية .

(١٢) توماشيفسكى : الشعر واللغة – تقرير علمى مقدم إلى المؤتمر العالمى الرابع لعلماء اللغات السلافية – موسكو سنة ١٩٥٨ – ص٧ – ٨ .

(١٣) B. Unbegaun - La versification russe, Paris, 1958.

(١٤) م . يناكيف : الشعر البلغارى – صوفيا – العلم والفن سنة ١٩٦٠ – ص١٠ .

(١٥) المصدر السابق – ص٢١٤ ، والكلمتان المشار إليهما فى الاقتباس تعنيان على التوالى : « المكان » ، « الأرض » فى اللغة البلغارية .

(١٦) Josef Hrabak. Remarque sur les correlations entre le vers et la prose, surtout sur les soi - disant. formes de transition. - "Poctics". Warszawa, 1966.

(١٧) Cit., 245.

(١٨) J. Hrabac. Uvod do teorie verse. Praha, 1970, ctp. 7.

(١٩) يقصد بالعناصر الموجبة فى البنية العناصر الموجودة بالفعل ، وبالعناصر السالبة ، العناصر غير الموجودة ، وعدم وجودها هو فى حد ذاته عنصر مؤثر فى البنية – (المترجم) .

(٢٠) الموديل أو النموذج التوليدى : هو مجموعة القواعد التى يمكن وفقها بناء النص فى لغة ما ، وبناء القواعد التوليدية فى الشعر هو إحدى المشكلات الجدلية فى العلم المعاصر .

(٢١) Josef Hrabak. Uvod do teorie verse, Praha, 1958, p. 245.

طبيعة الشعر

حين نتساءل : « لماذا ينبغى الشعر ، إذا كان من الممكن أن يكون حديثنا نثرا بسيطا ؟ » فإن وضع السؤال نفسه يكون غير دقيق ، لأن النثر ليس الفن الأبسط ، وليس الشعر الفن الأكثر تعقيدا . بعد ذلك قد ينبثق سؤال آخر : لماذا يتحتم إيصال معلومة معينة بوسائل النثر الفنى ؟ ومثل هذا السؤال يمكن أن يطرح - أيضا - بطريقة أخرى ، فإذا نحينا جانبا بقية الاعتبارات عن طبيعة الفن وقصرنا الحديث على نقطة التوصيل المعلوماتى فقط ، أمكن أن نسأل : هل يتمتع الكلام الفنى - فى هذا الصدد - بما يميزه مقارنا باللغة العادية ؟ وتعتبر الدراسات الشعرية المعاصرة من أكثر قطاعات علم الأدب تناولا من قبل الدارسين ، ولا يمكن أن نغض النظر فى هذا المقام عن بحوث أقطاب المدرسة الروسية فى دراسة الشعر ، تلك البحوث التى تحتل مكان الأساس فى سلسلة الأعمال المخصصة لبحث الشعر ، والتى حظيت باعتراف عالمى بها ، بدءا من أعمال أ . بيلى ، ب . ى ، بريوسف ، ومرورا بأمثال هؤلاء العلماء من طراز : ب . ف . توما شيفسكى ، ب . م . إيخنباوم ، ب . أو . جاكو بسون ، ف . م . جرمونسكى ، يو . ن . تينيا نوف ، م . ب . شتوكار ، ل . ى . تيمو فييف ، ك . م . بوندى ، و ج . أ . شينجيلى .

وقد لقيت التقاليد التى أرساها هؤلاء العلماء تطويرا عالميا فى أعمال علماء آخرين من الخارج ، يأتى فى مقدمتهم علماء الأقطار السلافية من أمثال : ك . تارا نوفسكى ، ى . ليفى ،ب . مايينفا ، ل . بشيلوفسكا ، أ . فير جبيتسكا ، ز . كابتشينسكا ، وآخرين[1] .

وقد أضاف العقد الزمنى الأخير نشاطا جديدا إلى الدراسات الشعرية ، فقد صدرت جملة مقالات للباحث أ . كفيتكو فسكى ، ف . إ . خلشيفينكوف ، ب . أ . رودنيف ، ى . بيلدميه وآخرين . كما أن بحوث العالم الأكاديمى أ . هـ . كالماجوروف وحلقته (من أمثال أ . هـ . كاندرا توف ، أ . أ . بروخوروف) قد أثرت المعرفة العلمية بطائفة من التحليلات الدقيقة للبنية الإيقاعية لدى نفر من الشعراء ، وإنه لمن المحتم أن نخص بالذكر فى هذا الصدد أعمال م . ل . جاسباروف التى تتميز بآفاق سيميوتيكية رحبية .

وهذا التقدم الملحوظ فى بحث الشعر ، وفى دراسة المستويات الدنيا من بنية القصيدة بصفة خاصة ، لا يمكن حسبانه من قبيل المصادفة ؛ لأن هذه المستويات بالذات تعتبر حقلا موائما لتطبيق المناهج الاحصائية بنظمها الرياضية المعدة إعدادا جيدا ، وسر هذه المواءمة يعود إلى ما تتمتع به هذه المستويات من تميز واضح فى وحداتها ، وفى سماتها الشكلانية ، ثم ما تتمتع به من قابلية لاستخدام الأرقام الكبيرة بالنسبة للدراسات الأدبية ، وهكذا فإن توفر المادة

الاحصائية عن سعة قد أتاح إبداع أعمال هامة مثل بحث ك . تارانوفسكى عن الأوزان الروسية الثنائية المقاطع[٢] ، كما ساعد استخدام النظام الرياضى الدقيق على إقامة موديلات معقولة لأبنية إيقاعية شديدة التعقيد ، كتلك التى يتميز بها الشعر فى قرننا العشرين[٣] . بيد أن الانتقال إلى مرحلة تالية ، كتجربة وضع معاجم شعرية على سبيل المثال ، قد أثبت بشكل مقنع ، أنه عند التدرج من المستويات الدنيا إلى المستويات العليا فى المادة المدروسة ، وما عسى أن يقترن بذلك من نمو مطرد فى دلاليّة العناصر يقابله اختصار فى مقدارها – عند هذا تنشأ الحاجة إلى استكمال المناهج الاحصائية بأخرى بنائية .

هذا ويقتضى تطور الدراسة العلمية للشعر مزيدا من معالجة المشكلات العامة المتصلة ببنية العمل الشعرى ، وبهذه الصورة يمكن ملء الفجوة بين دراسة المستويات الشعرية الدنيا وبين قضايا تاريخ الأدب التى نضجت حتى كادت تحترق . والنظر العلمى يبدأ من هذه النقطة : تأمل ما يبدو لأول وهلة عاديا ومفهوما ، فإذا بنا على غير توقع نكتشف فيه الغريب وغير المفهوم ، وحينئذ ينبثق السؤال الذى يتبادر هذا التصور أو ذاك ليكون إجابة عنه ، وبالنسبة للشعر فإن المنطلق الأساسى لدراسته يتمثل فى إدراك خاصية التناقض الظاهرى التى تميزه من حيث هو ، ومن ثم فلو لم يكن وجود الشعر حقيقة قائمة ولا تقبل الجدل ، لأمكن – مع درجة لا بأس بها من الإقناع – التدليل على أنه غير ممكن الوجود . وأساس التناقض الظاهرى فى الشعر يتركز فى الآتى : من المعلوم أن أية لغة طبيعية لا تخلو من نظام ، بمعنى أنها ليست حرة من القواعد التى تنظم عملية التوفيق والمزاوجة بين العناصر المكونة لها ، فعند إجراء هذه العملية توجد ضوابط معينة تنتظم منها جملة القواعد فى لغة ما ، وبغير وجود هذه الضوابط فإن اللغة لا يمكن أن تخدم ما وجدت له من غايات اتصالية ، بيد أن ازدياد الضوابط المفروضة على اللغة يواكبه فى نفس الوقت – وكما هو معروف – تضاؤل طاقتها الإعلامية .

والنص الشعرى يخضع لكل ما تخضع له اللغة من قواعد ، ولكنه يزيد على ذلك بما يفرض عليه من قيود جديدة إضافة إلى تلك التى تتعلق باللغة ، مثل : ضرورة مراعاة المقاييس الوزنية الإيقاعية ، وتنظيمه طبقا للمستويات الصوتية والتَّقْفَوِيّة ، والمعجمية ، والفنية الجمالية ، وكل ذلك يجعل النص الشعرى نصا « غير حر » إلى حدا أكبر بكثير من ذلك الذى يوجد فى المحادثة العادية الدارجة . ومن المعروف فى الامثال قولهم : « لا تُنْبَذ الكلمة من الاغنية » ، ويبدو من الضرورى تطبيق هذا المثل على ذلك النمو الهائل لخاصية التوقع[٤] فى النص الشعرى ، الأمر الذى يقابله بالضرورة هبوط حاد لخاصيته الإعلامية ؛ فلو أننا نظرنا إلى الشعر كما ننظر إلى أى نص عادى حمل عليه بعض القيود الاضافية (ومثل هذا التحديد قد يكون مقنعا تماما) ، أو لنكرر التعبير عن نفس هذه الفكرة بشكل أكثر تبسيطا ، لو أننا افترضنا أن الشاعر يعبر عن نفس تلك الافكار التى يعبر عنها كل من يحمل فكرة ، ملزما إياها ببعض وسائل التحلية الخارجية ، فإن الشعر آنذاك ، وبكل وضوح ، لا يصبح غير ضرورى فحسب ، بل وغير

ممكن ذلك ؛ لأنه يتحول إلى نص تنمو فيه خاصية التوقع بلا حدود ، وبنفس القدر الذى تنكمش فيه الخاصية الإعلامية انكماشا حادا .

بيد أن التجربة تثبت نقيض ذلك ، فالعالم المنجارى إيفان فوناجى Ivan Fonagy يكتب بعد أن قام بعدة تجارب تخصصية فى هذا الصدد : « بغض النظر عن الوزن والقافية ، فإننا فى شعر اندريه آدى نلحظ أن ٦٠٪ من الوحدات الصوتية الصغرى كان لابد من تلقينها ، على حين أن نسبة هذه الأصوات فى إحدى المقالات الصحفية لم تزد عن ٣٣٪ ، أى أن أربعين فقط من جملة مائة صوت فى الشعر أمكن التنبؤ بها ، على حين وصلت جملة ما أمكن التنبؤ به فى الصحيفة إلى سبعة وستين صوتا ، وفى الحالتين كان ما يتنبأ به فاقدا للطاقة الاعلامية ، بل إن خاصية التوقع حظيت بنسبة أعلى فى محادثة بين اثنين من الشباب ، فقد احتاج تسعة وعشرون صوتا فقط إلى التلقين ، على حين بقى واحد وسبعون صوتا رهن التخمين »(٥) .

والنتائج التى تساق فى هذا المقام تتفق تماما مع ما نشعر به مباشرة لدى القراءة ؛ فنحن نلاحظ أن قطعة صغيرة الحجم من الشعر يمكن إحلالها محل جرعة اعلامية قد لا ينهض بها نص فنى ذو مجلدات ضخمة(٦) .

وهكذا ، فإن إعلامية النص فى الشعر تزداد ، الأمر الذى يتناقض ، لأول وهلة ، مع المبدأ الأساسى لنظرية المعلومات .

وحل هذه الإشكالية ، أى الوعى بمنابع الدلالة الثقافية للشعر ، يعنى الاجابة عن الأسئلة الرئيسية فى نظرية النص الشعرى . كيف وبأية صورة يقودنا فرض قيود شعرية إضافية على النص إلى نمو حاد – وليس إلى نقص – فى التوافقات الدلالية الجديدة للعناصر الداخلة فى هذا النص ؟

ورغم أن الاجابة عن هذا السؤال تكاد تشكل كل هذا الكتاب المطروح أمام القارئ ، فإننا سنستبق الحديث بالقول بأننا نلحظ الخواص التالية ، فيما ليس بشعر :

١ – العناصر البنائية الدالة ، وتلك علاقتها باللغة ، ثم احتمالاتها الموزعة على مستوى الكلام ، وتلك الأخيرة لا تتمتع بقيمة دلالية خاصة إلا نتيجة ارتباطها بثوابت معينة على مستوى اللغة .

٢ – فى حدود المستوى اللغوى يمكن أن نميز بين نوعين من العناصر اللغوية : عناصر ذات معنى سيمانتيكى ، بمعنى أنها تتعلق بشيء ما مما يقع خارج اللغة ، وعناصر شكلية ، أى أنها تحظى بمعنى داخل اللغة ذاتها ، كالمعنى النحوى مثلا . فإذا انتقلنا إلى الشعر فسوف نكتشف التالى :

١ – أية عناصر من تلك التى تنتمى إلى المستوى الكلامى يمكن أن تسلك فى دائرة العناصر الدالة .

٢ – العناصر التى تبدو شكلية على مستوى اللغة يمكن أن تحظى فى الشعر بطبيعة دلالية ، وأن تحصل من خلاله على معانى إضافية .

وعلى هذا النحو ، فإن بعض القيود الاضافية التى يلتزم بها الشعر تدفعنا دفعا إلى تلقيه بحسبانه شعرا ، بيد أنه من ناحيتنا ينبغى أن نصف نصا ما بأنه شبعرى كلما كان مقدار العناصر الدالة فيه يحظى بتلك الخاصية من التنامى .

ومن الممكن أن يقال أنه ليس مقدار تلك العناصر هو وحده الذى يتعقد على هذا النحو ، بل يضاف إليه تعقيد أنظمةِ التوافق بين تلك العناصر ، وقد نبه فرديناندى سوسيير إلى أن البنية اللغوية برمتها تئول إلى مركب من المماثلات والمفارقات ، وهذه القاعدة من التماثل والمفارقة تحظى فى الشعر بطابع أكثر عمومية ؛ فالمكونات أو العناصر التى تبدو فى النص اللغوى العام منبتّة العلاقات بحكم انتمائها إلى بنيات مختلفة أو حتى مستويات متباينة فى بنيات مختلفة ، هذه العناصر تتجلى فى السياق الشعرى محكومة بمبدأ التوازن أو التقابل ، وهو المبدأ الذى يمثل أكثر القواعد البنائية جوهرية وتأثيرا فى الشعر بخاصة ، وفى الفن القولى على وجه العموم ، وهو أيضا الذى ينهض بتشكيل سلسلة الأحداث التى اعتبرها « تولستوى » منبع ما تتميز به الدلالة الفنية للنص (ومستوى الحدث أو الموضوع ذو أهمية قصوى بالنسبة لفن النثر) .

وفكر الكاتب لا يتجسد إلا عبر بنية فنية يستحيل عزله عنها ، وقد كتب تولستوى عن الفكرة الرئيسية فى « أناكارينينا » فقال :

« لو أردت الآن أن ألخص فى كلمات كل ما أردت أن أقوله بهذه الرواية لوجدتنى مضطرا إلى أن أعيد من البداية كتابة تلك الرواية التى كتبتها ، وإذا كان النقاد قصيرو النظر يظنون أننى أردت أن أرصد فقط ما يروق لى ، فأصف كيف يتناول « أبلونسكى غداءه » ، وكيف تبدو مناكب « كارينينا » ، فإنهم فى ذلك واهمون ، لأن كل ما كتبته ، تقريبا كل ما كتبته ، كتبته بمقتضى منظومة من الأفكار ، قد سلك بعضها إلى بعض ، لكى تعبر عن نفسها ؛ فإذا أخذت الفكرة الواحدة بمعزل عن السياق الذى اتسقت فيه ، فإنها تفقد ما تعنيه ، وتهبط قيمتها هبوطا ذريعا ، وإذا كان فى مكنة النقاد الآن أن يفهموا وأن يستنبطوا المرامى الهجائية التى رغبت فى التعبير عنها ، فليس أمامى إلا أن أهنئهم »(٧) !! وتولستوى يعبر بوضوح غير عادى عن مقولة أن الفكرة الفنية تجلو نفسها عبر « سياق » – لنَقُل بنية – وليست توجد خارجه ،وأن فكرة الفنان تتحقق فى النماذج التى ينتمى إليها واقعه . إن تولستون يكتب . « لابد للنقد الفنى من أناس يستطيعون أن يكشفوا سخافة البحث عن متفرقات المعانى فى النتاج الفنى ، وأن يأخذوا بأيدى القراء عبر ذلك التيه اللا محدود من السياقات الفنية ، وهو التيه الذى يكمن فيه جوهر الفن ، متوسلين إلى ذلك بتلك القوانين التى تعتبر أسّ تلك السياقات »(٨) . إن المقولة التى تقضى بأن « الشكل يطابق المضمون » صادقة بالمعنى الفلسفى فقط ، ولكنها ليست كافية تماما لكى تصور العلاقة القائمة بين البنية والفكرة ، ولقد سبق أن أشار بى . ن . تينياتوف إلى عدم مواءمة هذه المقولة حين كتب :

« الشكل + المضمون = القدح + النبيذ ، بيد أن كل هذه التشبيهات الفراغية وأمثالها مما يستخدم بالنسبة لمفهوم الشكل ليست لها قيمة إلا باعتبار واحد فحسب ، وهو أنها مجرد تشبيهات ، أما واقع الأمر فهو أن مفهوم الشكل يندرج تحته - لا محالة - ما يسمى بالإشارة أو العلامة الثابتة ، تلك التى ترتبط ارتباطا وثيقا بالفراغية »[٩] .

ولكى نتصور بجلاء علاقة الفكرة بالبنية ، فإن من الأنسب أن نتمثل علاقة الحياة بالجهاز العضوى المعقد فى الكائن الحى ، فالحياة التى تعتبر الخاصية الرئيسية لكل كيان حى ، لا يمكن أن نعقلها خارج بنيتها الطبيعية ، بحكم أنها تمثل الوظيفة لهذا النظام العامل ؛ وهكذا فإن الباحث الأدبى الذى يطمع فى استكناه الفكرة معزولة عن النظام الذى أبدعه مؤلفه متمثلا به الوجود من حوله ، أو قل معزولة عن بنية النتاج الأدبى ، يستدعى إلى أذهاننا صورة العالم المثالى الذى يحاول الفصل بين الحياة والبنية العضوية المحسوسة ، والتى تعتبر تلك الحياة وظيفة لها .

وإذن ، فإن الفكرة لا يتضمنها هذا أو ذاك مما عسى أن يقتطف من النص ، حتى ولو أُحْسِن انتقاؤه ، وإنما يعبر عنها عبر البنية الفنية برمّتها ، والباحث الذى لا يفهم هذه الحقيقة فيذهب يفتش عن الفكرة فى مقتطفات يجتزئها من هنا أو هناك يشبه شخصا يعلم أن البيت قد بنى وفقا لتصميم خاص فيبدأ فى تحطيم الجدران بحثا عن المكان الذى يجد فيه ذلك التصميم ، على حين أن ذلك التصميم لا يتمثل فى جدار ما ، وإنما يتحقق عبر التناسب الهندسى للمبنى بأكمله ، أى أن التصميم هو فكرة العمل المعمارى ، أما بنية ذلك العمل فهى تجسيد لتلك الفكرة ، والمضمون الفكرى للعمل الأدبى هو بدوره بنية ، بحكم أن الفكرة فى الفن فى كل الأحوال نموذج أو موديل ، إذ إنها تقوم بإعادة تشكيل صورة الواقع .

هكذا ، وبالتبعية ، ليس معقولا تصور فكرة فنية خارج نطاق البنية ، أما القول بثنوية الشكل والمضمون فيتحتم أن نستبدل به مفهوم الفكرة التى تتجلى عبر بنية مساوية لها والتى لا يمكن تحققها خارج نطاق هذه البنية ، وكل بنية مغايرة تحمل بالتالى إلى المتلقى ، قارئا أو مشاهدا ، فكرة مغايرة .

إن الشعر معنى يُبْنى بنية معقدة ، وكل عناصره المكونة له عناصر دالة ، بمعنى أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين . وسوف نحاول - فيما يلى - أن نختبر صدق هذه المقولة بتطبيقها على تلك العناصر الشعرية التى تبدو محض شكلية ، كالإيقاع ، والقافية ، والمنظور الصوتى الموسيقى فى البيت الشعرى إلخ .

ومن كل ما تقدم يمكن أن نستلخص أن أى تعقيد فى البنية لا تقتضيه ضرورات المعلومة المنقولة ، وأى عنصر بنائى فى الشكل الفنى مستقل بذاته عن سائر العمل ، أى غير مؤدٍّ لمعلومة ، هو بالضرورة مناقض لطبيعة الفن ذاته ؛ باعتبار هذا الفن نظاما مركبا يتمتع - خاصة - بشخصية سيميوتيكية (علامية) ؛ وهيهات أن تجد من يعبر عن اقتناعه بنظام إشارى

للمرور يستخدم تسع عشرة إشارة للتعبير عن مضمون إعلامى تتضمنه ثلاثة أوامر فحسب : يمكن التحرك ، انتبه ،توقف .

وهكذا ، فإن الشعر معنى يُبْنى بطريقة معقدة ، وهذا يعنى أن العناصر اللغوية الدالة حين تندرج فى كيان بنية واحدة متكاملة تغدو – أى تلك العناصر – مترابطة فيما بينها بنظام معقد من العلاقات والتقابلات ، التى لا يمكن تحققها فى البنية اللغوية العادية ، ولعل هذا هو ما يمنح كل عنصر بمفرده ، وما يمنح البنية الفنية فى عمومها ، ثقلا دلاليا خاصا ؛ فالكلمة ، والجملة ، والعبارة ، التى تتجلى فى البنية اللغوية ، عبر سياقات متباينة ، خالية من الملامح المشتركة ، ومن ثم لا يتسنى – بالتالى – المقارنة بينها ، اذا بها فى البنية الفنية تغدو قابلة لأى من المقارنات والمقابلات على حد سواء ، طبقا لقواعد التماثل أو المفارقة ، وهذا بدوره يفض سرا من الأسرار الدلالية الجديدة فى المضمون الشعرى ، والذى لا يتوقع ولا يمكن تحققه إلا فى الشعر .

أكثر من هذا ، فإن العناصر الشعرية – فيما نحاول إثباته – تتحمل ثقلا دلاليا لا تحظى بمثله فى البنية اللغوية العادية ، فمن المعلوم أن المعمار الكلامى ينبى بحيث يكون ممتدا فى الزمن ، وكذلك بحيث يُستقبل أجْزاءً خلال العملية الكلامية ، بيد أن الكلام ، وهو سلسلة من الاشارات تتجه وجهة واحدة فى تعاقب زمنى ، يتعلق بما يقع خارج الزمن من أنظمة وقواعد لغوية ، وهذه العلاقة تحدد طبيعة اللغة باعتبارها حاملا للمعنى ، أو بالاحرى باعتبارها سلسلة من المعانى التى تتكشف فى تعاقب زمنى ، وفض شفرة كل إشارة لغوية حدث لا يقع سوى مرة واحدة ، ثم هو حدث يحدد بطبيعته علاقة مدلول مّا بدال مّا .

أما المعمار الفنى فيبنى بحيث يكون ممتدا فى الفراغ ؛ إذ يقتضى معاودة دائمة للنص الذى أُنتج بالفعل دوره الإبلاغى ، بغية مقارنته بالنص فى اطّراده ، وخلال تلك العملية الدائمة من المقارنة ، فإن النص القديم يتجلى تجلّيا جديدا ، مفصحا عما كان مكنونا فيه قبل من منظور دلالى ، وهكذا فإن من أكثر المبادئ البنيوية أهمية فى العمل الشعرى مبدأ « المعاودة » .

وهذه الملحوظة – بخاصة – تفسر لنا تلك الحقيقة ، وهى أن النص الفنى – لا نعنى النص الشعرى فقط ، بل والنثرى – يفقد ما يتمتع به الكلام العادى من حرية نسبية فى تبادل العناصر ، سواء على مستوى البناء التركيبى أو على مستوى المعمار التعبيرى . والتكرار فى النص الفنى ما هو إلا تسمية تقليدية تطلق على العلاقة بين عناصر البنية الفنية ، وهى العلاقة التى تتجلى فى خاصيتى التناقض والتطابق ؛ فالتناقض يعنى تمييز النقيض فيما يبدو مطابقا ، أما التطابق فيقصد به إلى المزج بين ما يبدو متمايزا ، وما التشبيه – على هذا النحو – إلا مظهر من مظاهر التناقض ، لأنه يعنى تمييز ما هو مماثل فيما بين خصائصه المُغايِرة .

وهذا النظام من العلاقات يعتبر قاعدة عامة فى كل بنية فنية ؛ فعلى كل مستويات هذه البنية نجد أنفسنا بصدد التعامل مع عناصر تختلف باختلاف هذه المستويات ، بيد أن تلك القاعدة البنائية تظل باقية فى كل الأحوال .

وبقدر ما تعتبر المقارنة (سواء بالمقابلة أو بالمماثلة) القاعدة الأساس فى مركب البنية ، فإنها تشكل فى الوقت ذاته محور الارتكاز فى تحليله .

الهوامش

(١) M. Kride. Wstep do badan nad dzielom literackim. wilno, 1936; Teoria badan literackich w Polsce, Opracowal H. Markiewicz. Krakoua, 1960, 1-11;
Endre Bojtar. L'ecole Îintegraliste" Polonise. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, XII I-1970, No 1-2.

(الأعمال المشار إليها من تأليف بعض علماء اللغات السلافية ،فمنها البولندى ومنها المنجارى إلخ .المترجم) .

(٢) كيريل تارانوفسكى : الايقاع الروسى المزدوج – بيوجراد سنة ١٩٥٣ .

(٣) انظر – على سبيل المثال – م . ل . جاسباروف : الشعر النبرى فى بواكير ماياكوفسكى – بحوث فى نظم المعلومات – اصدار علماء جامعة تارتوف – سنة ١٩٦٧ ، وكذلك : ايفانوف – ايقاع قصيدة ماياكوفسكى « الانسان » – مجموعة شعر عدد ٢ – وارسو سنة ١٩٦٦ م .

(٤) خاصية التوقع هى : امكانية التنبؤ بالعناصر التالية فى النص بالنظر إلى القيود الموضوعية على نمط ما من اللغة ، وكلما ازدادت خاصية التوقع كلما هبطت الطاقة الإعلامية فى النص .

(٥) Ivan Fonagy, Information sgehalt von wort und laut in der Dichtung. : "Poetics". Warszawa, 1961. p. 591.

(٦) التجارب التى قمنا بها بأنفسنا لم تؤكد معطيات العالم المنجارى فحسب ، بل وأثبتت كذلك أن القصائد التى يشعر المبلغ informer وجدانيا بأنها جيدة لا تخضع للحدس أو التخمين إلا بصعوبة ، أى أنها تتمتع بالنسبة له بدرجة دنيا من التوقع ، أما فى القصائد الرديئة فإن هذه الدرجة ترتفع بشكل حاد ، وهذا يسمح باستنباط معايير موضوعية لذلك الحقل الذى كان أصعب الحقول على التحليل الأدبى والذى كان عادة ما يُتذرع فيه بالمقولة القائلة : « لا مشاحة فى الأذواق » .

(٧) ل . ن . تولستوى : الاعمال الكاملة – المجلد ٦٣ – موسكو – دار النشر الرسمية سنة ١٩٥٣ – ص ٢٦٨ – ٢٦٩ .

(٨) السابق ص ٢٧٠ .

(٩) ى . تينيانوف : قضية لغة الشعر – لينتجراد سنة ١٩٢٤ – ص ٩ .

التكرار الفني

النص الأدبي عمل على درجة عالية من التنظيم ، وتنظيم أى نص يمكن أن يتحقق عن طريقين ، فعلى الصعيد اللغوى يمكن تحقيقه بخاصيتى الموقعية Paradigm والسياقية Syntagm، وعلى مستوى الرياضيات يتحقق ذلك بخاصيتى التكافؤ والتسلسل ، وإذا كان النمط الثانى من هذه الخواص هو الغالب فى أجناس الأدب القصصية ، فإن النصوص ذات الوظائف الصياغية والطاقة التعبيرية القوية (وإليها ينتمى الشعر بالذات ، والشعر الغنائى بوجه أخص) تعتمد فى بنائها على تغليب النمط الأول تغليبا واضحا ، ويتجلى التكرار فى النص الأدبى باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم على المستوى الموقعى ، نعنى التنظيم عن طريق التكافؤ .

والموقعية بالمفهوم اللغوى تتحدد باعتبارها خاصية اقترانية ، لأن النص يتوزع إلى عناصر ، وهذه العناصر بدورها تنظيم فى بنية موحدة ، وعلى خلاف ما يجرى بالنسبة إلى العلاقة السياقية التى تحقق الوحدة – من خلال التنوع – بين عناصر النص(١) المختلفة ، فإن الموقعية تمنح هذه العناصر ضربا من المواجهة فيما بينها ، حتى لتشكل عند مستوى معين مجموعة من الاحتمالات التفاضلية المتبادلة ، وعلى النص أن ينتقى من هذه الاحتمالات أحدها وفقا لكل حالة بعينها . وبهذه الصورة فإن العلاقة الموقعية تعتبر علاقة بين العنصر لحظة وجوده المتحقق بالفعل فى النص ، من ناحية ، والعديد من الصيغ الأخرى التى ليس لها وجود إلا بالقوة ، من ناحية أخرى .

وإذا فالموقعية Paradigm فى اللغات الطبيعية تعنى علاقة بين العنصر الموجود بالفعل فى النص وعديد من الاحتمالات والبدائل الصياغية الأخرى التى يسمح بها النظام اللغوى ، ومن ثم فإنه من غير الممكن ، أو على الأقل من النادر ، أن تتحقق الموقعية كاملة ، وبصورة مطلقة ، فى نص من نصوص اللغة الطبيعية ، صحيح أن بإمكان النص القاعدى بالمعنى العلمى (النص النموذجى ، أو ما فوق النص Meta - text)إعطاء قائمة بكل الصيغ الممكنة فى موقع مّا ، بيد أن تخليق هذه الصيغ فى صورة كلام حى ، هو أمر من الصعوبة بمكان .

والأمر فى الشعر بخلاف ذلك ، لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم فى نسق لغوى ، ومن ثم تخلق وضعا شديد التعقيد ، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصا كلاميا ، وهذا النص ليس فى الحقيقة نظاما ، بل هو إحداث جزئى Realization للنظام ، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعالم يقدم نظامًا كليا تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل ، وهى موقعية يتمثل محورها الأساسى فيما يدعى « بالتوازى » Porallelism . إليك نموذجا لهذا من شعر بوشكين :

ليس مما يثير الضحك أن يقوم مدّعٍ للفن خامل
بتشويه عبقرية مادونا رفائيل
وليس مما يثير الضحك أن يقوم دجال سافل
بتلطيخ سمعة ألليجيرى(٢)

فهذا المقطف حافل بالتوازيات ، يتجلى ذلك فى تكرار قوله : « ليس مما يثير الضحك .. » مرتين ، مما يعين على استمرار الوحدة التنغيمية ، كما يتجلى أيضًا فى الترادف المتمثل أولا فى « مدعى الفن = الدجال » ، وثانيا فى « خامل = سافل » ، وإن كان الترادف فى تلك الحالة الثانية ترادفا بمعنى يختلف عما هو فى الحالة الأولى ، ففى الحالة الثانية يمكن القول بأننا نتحدث عن ترادف محدد بالمفهوم اللغوى العام ، أما فى الحالة الأولى فيتضح التوازى فى عمومية الجذر الدلالى الجامع بين « شخصية رجل الفن » ومعنى البراءة . وفى هذا المناخ النصى يمكن الادعاء أيضا بوجود ترادف بين « رفائيل » و « الليجيرى » ، باعتبار عمومية الجذر الدلالى فيهما متمثلا فى « الفنان المبدع » .

وبهذه الصورة ، فإن البنية الدلالية لتركيب مثل : « ليس مما يثير الضحك أن يطغى الخمول على العبقرية » لاتبدو مغايرة لما يعنيه كلا الجزءين المشار إليهما فى النموذج المذكور ، وفى نفس الوقت ما يزال التوازى ملحوظا فى العلاقات الوثيقة بين البنى التنغيمية والتركيبية والإيقاعية ، وفى التطابق الماثل بين السمات الأسلوبية ، فالوشيجة بين جزءى النص من الوثوق بحيث قد يبدو ثانيهما ضربا من التزيد .

غير أن المقارنة بين الأنواع المختلفة من الشعر ، وعبر كل تاريخ الثقافة العالمية ، تمكننا من الاقتناع بأن المطابقات - المشار إليها - بين عناصر النتاج الشعرى قد تتغاير تغايرا جوهريا بحيث تتسع لمستويات لغوية شديدة الاختلاف ، وخلال سياقات تركيبية واضحة التنوع . بل إن حجم المطابقة ذاتها قد يتغير من نظام شعرى إلى آخر ، ففى بعض الأنظمة قد يكون الحد الأقصى من المطابقة هو المطلوب ، وذلك حين يتحتم أن يندرج عدد من مستويات النظام فى مركب من التوازيات التى يقتضيها النص الشعرى لكى يكون شعرا ، فيضع الشاعر نصب عينيه مضاعفة هذا العدد عن طريق الاستعانة بأنماط من المطابقات التى تعتبر أساسية من وجهة نظر ذلك النظام ، ووفقا لقاعدته البنائية المتمثلة فى محاولة الوصول بهذه المطابقات إلى أقصى مدى ممكن .

وعلى الطرف المقابل يوجد ضرب آخر من البنى الشعرية ، يتجه فيها القصد إلى الحد الأصغر من مظاهر التوازن فى النظام الشعرى ، فإذا قنع كل من المبدع والمتلقى من تلك المظاهر بذلك الحد الأصغر الذى لا يعتبر النص شعرا بدونه ، فإن الشاعر يحاول الوصول ببنية النص إلى هذه الغاية بالذات ، بل إنه يتنزل أحيانا إلى أبعد من هذا الحد حين يضمن عمله بعض مقاطع لاتكاد تعتبر شعرا إلا بفضل اندراجها ضمن نسق نصى أكثر رحابة واتساعا ، وهو النسق الذى

يحظى – كما أشرنا – بحد أصغر من السمات الشعرية المنتقاة ، وإن كانت هذه المقاطع لاتكاد تتميز بشيء عما ليس بشعر ، إذا تنوولت بمعزل عن النسق الذى اندرجت فيه . وهاتان النزعتان (النزوع إلى الحد الأكبر أو الأصغر من المظاهر الشعرية) توجدان أصلا ضمن عملية تصنيف النصوص التى تندرج بدورها ضمن عدة امكانات أخرى ، وإن كان تحقق أى من هاتين النزعتين وتوظيفه لا يتم فى كل حالة إلا بناء على ظروف خاصة تنبعث من داخل المجتمع البشرى وتاريخه الثقافى ، ولا سيما ما يتعلق من ذلك بالأدب فى المقام الأول ، باعتباره لب القضية بالنسبة لنا .

وسواء كان تناولنا للتوازيات الدلالية (على سبيل المثال التوازيات النفسية فى الفولكلور التى درسها العلامة أ .ن . فيسيلوفسكى ، ثم تلك التى كتب عنها د . س . ليخاتشوف ، والأغانى التراثية التى اهتم بتحليلها ب . ج . بجاتيريفى) أو التوازيات التركيبية أو العروضية أو النطقية فإننا لا محالة سنلتقى بنظام معين يتم بمقتضاه تصنيف السياق النصى إلى عناصر ، بما يستتبعه ذلك من دعم مبدأ التكرار ، باعتباره المبدأ الذى يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر .

بيد أن ثمة أمرا آخر لا يقل عما سبق فى أهميته ، ففى أية بنية شعرية نرى مستويات عدم التطابق تتواكب مع مستويات التطابق ، وحتى حين نسلم بإمكانية التكرار المطلق (وهو إمكانية نظرية أكثر منها واقعية ، بحكم أنه حتى فى ظل التطابق الكامل بين مقطعين فى النص نراهما يختلفان من حيث موقعهما فى الكل الفنى ، ثم من حيث علاقتهما به ، ثم من حيث الوظيفة إلخ) فإن التمايز يظل موجودا فى شكل تلك « التعددية الصماء » التى تحظى بإمكانية بنائية نشطة ، على الرغم من عدم تشيئها واقعيا .

غير أن تسمية مثل تلك الظاهرة البنائية « موقعية » لابد أن يخضع لبعض التحفظ من جانبنا ، لأن « الموقعية » ، فى النص بمعناه اللغوى العام لا توجد إلا فى وعى كل من المرسل والمتلقى ، وأما فى النص ذاته فلا توجد إلا صيغة واحدة منتقاة من بين صيغ عديدة لهذه الموقعية ، ونفس الظاهرة نلتقى بها فى مجال الأدب ، إذ يمكن – على سبيل التمثيل لا الحصر – أن نتناول تراجيديا القرن الثامن عشر ككل ، باعتبارها تجليا أو إحداثا « لموقعية » تجريدية تجسدها تراجيديا هذا القرن ، غير أن الحديث فى حالتنا الراهنة لا يدور حول ذلك ، بل إنه يتمركز حول النص الشعرى ، وفى هذا النص تتجلى ظاهرة الموقعية على نحو مختلف ، ويمكن أن يقارن فى هذا الصدد لا بالنص فى معناه اللغوى العام ، بل « بالنص النموذجى » ، نعنى النص الذى صيغ صياغة قاعدية معينة ، والذى يتضمن قائمة بكل الصيغ المتاحة فى موقع ما .

ولكى تكون المقارنة أكثر اكتمالا دعنا نتصور مثالا « للموقعية » من أبنية لغة غير معروفة ، ففى هذه الحالة لا يكون محور الارتكاز هو انتخاب صيغة مواتية من بين عديد من البدائل المعروفة ، بل يكون أساس البناء الشعرى متمثلا فى استجلاء حدود وطبيعة هذا العديد من

الصيغ المتكافئة ، وبفضل هذا التصور بالذات يغدو النص الكلامي – وهو ما يتبقى من النتاج الشعرى ماثلا فى عينى الباحث اللغوى – نموذجا Model، فخاصية التنمذج خاصية تميز كل عمل شعرى ، العمل الشعرى نموذج ، ولكن نموذج لأى شيء : نموذج للإنسان فى عصر ما ، نموذج للإنسان فى عمومه ، وهذا بدوره يتوقف على طبيعة الثقافة التى يندرج فيها شعر ما باعتباره مجموعة معينة من النصوص التى تشكل مع غيرها من النصوص شخصية هذه الثقافة .

وهكذا يكون بوسعنا تحديد هوية البنية الشعرية بوصفها عبارة عن توافر عدد من النظم أو الضوابط التى لا يقصد إلى توافرها عادة فى اللغة الطبيعية ، والتى تسمح – وفى ظل ظروف معينة – بتحقيق ضرب من التماثل بين العناصر الداخلية للنص ، كما تتيح معاملة جماع هذه العناصر بحسبانه واحدا أو عديدا من التجليات الموقعية .

وفى داخل هذه العناصر التى يتكون منها السياق النصى لابد أن يتواكب التماثل والتنوع معا ، الأمر الذى يعنى ألا يقتصر نظرنا فيها على ما يتكرر ببساطة أكثر من مرة ، بل يتعدى ذلك إلى نظام البدائل أو المتغيرات المتجمعة حول محور ثابت ، رغم تميزها فيما بينها واحدا عن الآخر ، أما كيف يمكن أن نتصور هذا المحور الثابت فلا يتسنى ذلك إلا من خلال إدراك كل بدائله أو احتمالاته ، على اعتبار أن السمة الأساسية لهذا المحور هى خاصية الاستبدال ، نعنى أن يكون له هذا البديل أو ذاك فى ظل ظروف محددة .

لماذا نلجأ – إذن – فى بناء النص إلى مثل تلك الطريقة التى قد تبدو غريبة من وجهة نظر التطبيق العملى للغة الحياة اليومية ؟ وقبل أن نتولى الإجابة عن هذا التساءل نشير إلى نمطين كل منهما يمثل إمكانية الإخلال بخاصية التكرار ، لأن الإشارة إليهما ذات قيمة بالغة – كما سنرى – بالنسبة إلى القضية التى نتناولها .

فنحن – أولا – نلتقى بضرب من التنظيم عند مستوى بنائى – أو عند مستويات بنائية – على حين نصادف ما يصدع ذلك النظام على مستويات أخرى . ثم إننا – ثانيا – وفى حدود النظر إلى مستوى بنائى واحد بمعزل عن المستويات الأخرى ، نلتقى بنوع من التنظيم الجزئى ، بمعنى أن تكون عناصر ذلك المستوى من التنظيم بحيث تولد فى المتلقى شعورا بأن النص على حظ من الترتيب ، ومن عدم التنظيم بحيث لا تطفيء فى نفسه ، الشعور بعدم اكتمال ذلك الترتيب .

إن تواكب هاتين القاعدتين – **النظام وصدع النظام** – يشكل سمة عضوية فى كل عمل فنى إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسى فى بنية كل نص أدبى . ذلك أن بنية النص الفنى تتضمن فى جوهرها النزوع إلى أقصى مدى ممكن من التشبع بالمعلومات ، ولكى يكون أى نظام كلامى صالحا لحمل ونقل المعلومة ينبغى أن يحظى بالظواهر الآتية :

١ – أن هذا النظام يجب بالأساس أن يكون نظاما ، بمعنى أن لا يتكون من عناصر عشوائية ، بل يتحتم أن يكون كل عنصر فى هذا النظام ذا علاقة عضوية ببقية العناصر ، وبحيث يمكنه أن يرهص بها نوعا من الإرهاص .

٢ – غير أن العلاقة القائمة بين هذه العناصر لا ينبغى أن تكون علاقة أوتوماتيكية تماما ، لأن كل عنصر بنائى إذا أوحى بتاليه إيحاء محدد الدلالة ، فإن توصيل أية معلومة جديدة فى ظل هذا النظام يغدو أمرا غير ممكن .

فلكى يتمكن أى نظام كلامى من حمل المعلومة يجب أن يرهص كل عنصر من عناصره بقدر ما من إمكانات تواليه ، وهى الإمكانات التى لا تتحقق منها فى النص سوى واحدة فحسب ، ومعنى ذلك أن هذا النظام الكلامى يعمل فى داخله جهازان فى وقت واحد : جهاز تلقائى الحركة automatic وجهاز لاتلقائى de - automatic .

وفى اللغات الطبيعية تجنح دائرة التعبير إلى التلقائية automatic ، على حين تنزع دائرة المضمون إلى اللاتلقائية ، ومن ثم فإن ميكانيزم التعبير فى هذه اللغات ليس ذا أهمية أو قيمة بذاته ، بل يدين بذلك إلى متلقى المعلومة ، الذى لا يسترعى انتباهه هذا الميكانيزم إلا حين يخطىء فى العمل ، وهكذا فإننا عادة لا نلحظ الرصف الجيد للكلام ، وإنما نتنبه فقط إلى الردىء منه ، كما لا نلحظ النطق الحسن لمن يتحدث بلغته الأم ، وإنما نلحظ عيوب الكلام ، وهلم جرا .

أما الشعر فإن جميع مستوياته اللغوية اللغوية على قدر متكافئ من الأهمية ، والصراع فيه بين التلقائى واللا تلقائى يمتد على رقعة جميع عناصر البنية الشعرية ، وواقع النص الفنى يتحقق على الدوام من خلال مقياسين اثنين ، بل وأحرى أن يقال إن النتاج الفنى بعامة ، وعلى أى مستوى بنائى شئت ، يمكن أن يوسم بطريقتين اثنتين ، أما المقياس الأول أو الطريقة الأولى فباعتباره نظامًا لتطبيق عدد من القواعد ، وأما الثانى فباعتباره نظاما لصدع أو تجاوز هذه القواعد ، مع مراعاة أن « جسم » النص ذاته لا يمكن أن ينطبق على أى من هذين المقياسين معزولا عن الآخر ومستقلا بنفسه ، فبالعلاقة بين ذينك التصورين ، وبالتوتر البنائى ، وبالمزج بين ماليس ممتزجا ، بهذا ، وبهذا فقط ، يتم إبداع النتاج الفنى بالفعل .

وإذا كان مثل هذا النهج فى النظر إلى العمل الشعرى حريًا بأن يثير أحيانا دهشة دارسى الأدب ، أولئك الذين ما يزالون يختصمون وبحرارة حول قضايا من مثل : ماهية الواقع ، وما الذى يعتبر وَهْمًا علميا من بين تلك الثنائيات : الإيقاع أم الوزن ، الفونيم أم الصوت ، التيار الأدبى أم النص الفنى ؟ وكيف ينبغى أن يكتب تاريخ الأدب كتابة صحيحة : هل باعتباره تصورًا ذهنيا مجردا عن فاعلية البشر ، أم بحسبانه سلسلة من المبدعين خالصة من كل تصورات تجريدية تئد الفن ؟ نقول : إذا كان علماء الأدب مايزالون مشغولين بمثل تلك القضايا فإن مجرد مناقشة المنهج المشار إليه (النظام وصدع النظام) يبدو موضوعا عتيقا بالنسبة لعلماء اللغة والمنطق[٣] .

فالقول بأننا فى حقل اللغة نتعامل مع نوعين من الواقع : الواقع اللغوى والواقع الكلامى هو قول يحظى من الاتفاق العام بأكثر مما تحظى به قضايا أخرى من قضايا الإبداع مازالت تحت مظلة النظر والمناقشة ، وبنفس القدر فإنه لم يعد مثيرا للدهشة فى حقل المنطق ومناهج البحث أن موضوع أى علم يمكن أن يطرح للدراسة على مستويين : مستوى النماذج الذهنية ، ومستوى تطبيقاتها ، وكلا هذين المستويين يلبى مفهوم مايطلق عليه « واقع » ، على الرغم من أى كلا منهما ينتمى إلى ذلك الواقع بطريقة مختلفة .

فالنموذج وموضوع النمذجة يخضعان لمستويات مختلفة من مستويات المعرفة ، ولا يمكن دراستهما من الأساس فى قرن واحد ، وبدلا من تناولهما معا ودون انقسام ، وهو التناول الذى كان يسمح لدارسى الأدب ، وأحيانا لدارسى الشعر[٤] ، أن يعالجوا فى نَفَس واحد موضوعات تخضع لمستويات معرفية متباينة ، وظواهر كظاهرتى النص ونموذج النص ، برزت إلى الوجود قضية التمييز بين مستويات المعرفة ، ولأى منهما يمكن أن تكون تبعية الموضوع المدروس (نعنى اختلاف الموضوعات ونماذج الموضوعات باختلاف الطبقات) ، مع ما يقتضيه ذلك من تحديد قواعد العلاقة بين تلك المستويات وبين المادة الكائنة خارج حدود المعطيات العلمية على وجه العموم .

غير أن خضوع العمل الأدبى فى دراسته للقواعد العامة التى تحكم المنطق العلمى ، وكذلك خضوعه فى نفس الصدد لذلك الجهاز المستخدم فى اللغويات المعاصرة - كل هذا لا يفعل أكثر من أن يبرز خواص المادة المدروسة بصورة أوضح ، وقد يحدث فى النص الأدبى أن تنماع الفوارق بين المستويات ، وحينئذ قد يبدو وكأن الوضع المعتاد لعناصر تصدع النظام بدلا من أن تراعيه ، وتتمركز على درج صاعد من مستويات العمل ، هو وضع يصدق عند التصدى لتحليل النتاج الفنى ، ولكنه يصدق فى الغالب وليس على الدوام ، وحتى مفهوم ما هو « نظامى » وما هو « غير نظامى » هو مفهوم نسبى - كما سيتضح - إلى حد أكبر بكثير مما كان يبدو عند أول وهلة .

هوامش وتعليقات

(١) يلاحظ استخدام مصطلح عنصر element فى كلتا الخاصتين الموقعية والسياقية ، وبغية التفرقة بين دلالتى المصطلح فى الحالتين سوف نستخدم فيما يلى مصطلح element ومصطلح Sigment، فالأول يراد به الوحدة التى تمثل مفردا فى حاصل جمع هو البنية ، والثانى يقصد به إلى العنصر فى السياق .

(٢) مادونا رفائيل هو الرسام الإيطالى الذائع الصيت ، وألليجيرى هو دانتى الليجيرى الأديب الإيطالى صاحب « الكوميديا الإلهية » . والنموذج المقتطف من قصيدة بوشكين المسماة « موتسارت » .

(٣) يريد المؤلف بذلك الإشارة إلى أن فكرة الجدل بين النظام والخروج على النظام فكرة أصبحت مطروقة فى علم اللغة والمنطق ، وإن بدت جديدة فى حقل الدراسات الأدبية (المترجم) .

(٤) كمثال على اختلاط مستويات « الملاحظة » و « المعمار » فى الدراسة الشعرية (ونحن هنا نستغل مصطلحات الملاحظة والبناء التى كان للعالم اللغوى س . ك . شاومان فضل البدء فى استعمالها) يمكن أن نشير إلى أعمال الباحثين أ . ب . كفياتكوفسكى وب . ى . بوخشتاب ، تلك الأعمال التى وإن لم تحرم دقة الملاحظة فإن منطلقات البحث فيها لاتخلو من جدل .

الإيقـــــاع
أساس البنية الشعرية

مفهوم الإيقاع ينتمى إلى أكثر مظاهر الكلام الشعرى ذيوعا وانتشارا . وقد حدد الباحث الفرنسى بيير جيرو طبيعة الإيقاع حين كتب : « إن العروض والنظم يشكلان أكثر مجالات علم اللغة الإحصائى دورانا ، لأن موضوعهما يتمثل فى معرفة الطريقة التى يتم بها التكرار الصحيح للأصوات » ، ثم يتابع حديثه قائلا : « بهذه الصورة فإن البيت الشعرى هو الوحدة التى يمكن أن تقاس بسهولة »[1] .

ويشمل مفهوم الإيقاع ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار[2] هذه العناصر ، وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية ، نعنى بذلك خاصية التردد ، هى بعينها ما يحدد معنى الإيقاع ، إن فى الحركات الطبيعية للإنسان ، وإن فى نشاطه العملى على حد سواء . وقد أصبح من التقاليد المستقرة فى البحث الأدبى (وكثيرا ما ينظر إلى هذا التقليد باعتباره تقليدا ماديا) التأكيد على التطابق بين الإيقاع فى النشاط العملى والطبيعى والإيقاع فى الأدب بعامة ، وفى الشعر بخاصة . لنقرأ ما كتبه ج . شنجلى فى هذا المعنى : « لنأخذ أى عمل مما يستغرقه الزمن من أعمالنا ، ليكن – مثلا – التجديف (مفترضين أن هذا التجديف جيد ، متوازن ، متقن) فسنجد أن هذا العمل موزع إلى أجزاء من تجديفة إلى أخرى ، وفى كل جزء من هذه الأجزاء توجد نفس اللحظات بعينها : رفعة للمجداف لا تقتضى بذل أى جهد تقريبا ، وضربة به فى الماء تحتاج إلى إنفاق كثير من الجهد ، ومثل هذا العمل المنتظم الموزع على حلقات متوازنة فى الطول ، متراوحة فى الضعف والشدة ، يسمى عملا إيقاعيا ، على حين يدعى ذلك الانتظام والتناغم الزمنى بالإيقاع »[3] .

ومع ذلك فليس من الصعب أن نلاحظ أن ظاهرة التردد فى الطبيعة من نمط يختلف تماما عن ذلك الذى تنتمى إليه ظاهرة الإيقاع الشعرى ، فالإيقاع فى عمل الطبيعة يتمثل فى أن أوضاعا معينة تتكرر خلال فوارق زمنية معينة ، فإذا تناولنا – مثلا – ظاهرة التردد فى أوضاع الأرض بالنسبة إلى الشمس وميزنا بين سلسلة التغيرات كالآتى :

ش (الشتاء) – ر (الربيع) – ص (الصيف) – خ (الخريف) = ش – ر – ص – خ ؛ فإن وضع ش – ر – ص – خ يعتبر تكرار دقيقا مطابقا لحلقات السلسلة السابقة .

ولكن الإيقاع فى الشعر ظاهرة من نوع مختلف ، فإيقاعية الشعر قد تعنى التكرار الدورى لعناصر مختلفة فى ذاتها متشابهة فى مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس

بمتساو ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع ، وقد تعنى تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه ، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة .

والإيقاع فى القصيدة هو العنصر الذى يميز الشعر عما سواه ، فضلا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التى يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به فى الاستخدام العادى . وثمة أمر هام آخر ، وهو أن البنية الشعرية لا تُبْدِى فى بساطة تلك الظلال الجديدة لدلالات الألفاظ ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات ، وتجلو خاصية التناقض الداخلى فى ظواهر الحياة واللغة ، الأمر الذى تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه ، وربما كان الناقد الكبير « أندريه بيلى » من بين جميع الباحثين المشتغلين بالدراسات الشعرية ، هو أول من أدرك فى وضوح هذه الطبيعة الجدلية للإيقاع الشعرى(٤) .

الهوامش

(١) Pierre Quiraud-Problemes et methods de la Statistipue linguistique. Paris, 1960, pp. 7 - 8.

(٢) يقصد بالتناوب تجاوب الظواهر الإيقاعية كالقوافى المتقاطعة ، ويقصد بالتكرار تردد الظواهر الإيقاعية كالقوافى المتعانقة . (المترجم)

(٣) ج . شنجلى : تقنية الشعر – دار النشر الحكومية – موسكو سنة ١٩٦٠ – ص١٣ .

(٤) أندريه بيلى : الإيقاع باعتباره جدلا ، و « الفارس النحاسى » ، موسكو سنة ١٩٢٩ . وعن الطبيعة الجدلية للكلمة الشعرية تحدث هـ . أسيف فى كتاب « الشعر ضرورة لماذا ولمن » موسكو سنة ١٩٦١ ص ٢٩ .

الإيقاع والوزن

إن التكرار الإيقاعى ينظر إليه منذ أقدم العصور باعتباره أحد المعالم الأساسية للشعر ، وبعد محاولة الإصلاح العروضى التى قام بها لومانوسف ، وطرحه لمفهوم التفعيلة ، أصبح تكرار ما يتناوب من المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة يتناول بوصفه شرطا ضروريا لمعاملة النص على أنه شعر .

بيد أنه مع مطالع القرن العشرين ، وفى ظل التطورات التى عاناها الشعر الروسى إبان ذلك ، تجلى نظام البيت الكلاسيكى فى شكل جديد ، وكان « أندريه بيلى » هو أول من وضع الأساس للحركة الجديدة فى مجال الفكر العلمى ، ففى بحثه المنشور ضمن مجموعة الدراسات المعنونة باسم « الرمزية » (١٩٠٩ م) أثبت « بيلى » أنه ليس فى كل الأحوال يسقط النبر على ذلك الموقع من البيت حيث كان منتظرا وقوعه طبقا لنظرية « لومانوسف » ، وقد أكدت التجارب والإحصاءات التى نهض بها فيما بعد كل من « كيريل » و « تارانوفسكى » أن مقدار الأشكال الثلاثية النبر فى بحر الإيامب الرباعى التفعيلات (أى بالتجاوز عن نبر واحد) يبلغ فى شعر القرن التاسع عشر رقما قياسيا : ٦٣,٧٪[1] .

بل إن « أندريه بيلى » نفسه ، ومن بعده ب . بريوسف ، قد حاولا التوفيق بين نظرية التفعيلة لدى « لومانوسف » وبين ملاحظاتهما الشخصية حول واقع النبر فى الشعر ، وذلك بفضل استخدام نظام « المجازات » المتاحة داخل حدود الإيقاع والمبدعة لبدائله ، وقد كان لهما بهذا حظ السبق إلى إرساء دعائم تلك الفكرة المثمرة فى النظر إلى تجليات التجربة باعتبار هذه التجليات بدائل لنظام من الثوابت غير المتغيرة ، وفى أعمال « بيلى » بالذات ، بكل ما يتمتع به من إحساس عضوى « بالجدلية » ، نشعر على وجه الخصوص بنزعتين ، إحداهما تجنح — من ناحية — إلى تمييز التناقض بين النص والنظام ، والأخرى تميل — من ناحية ثانية — إلى استلال ذلك التناقض عن طريق إقامة ضرب من التكافؤ بينهما .

أما الاتجاه العروضى لدى بريوسف فقد كان أكثر دوجماطيقية من ذلك ، وأفضى إلى محاولة حل القضية برمتها عن طريق رفض خيار التفعيلة (نموذج لومانوسف) والاكتفاء برصد ناحية واحدة فقط فى العمل الشعرى : الناحية التجريبية ، التطبيقية ، وقد استمر هذا الاتجاه فى أعمال كل من ف . بياست ، س . بابروف ، أ . كفياتكوفسكى ، وبدا عند الجميع أقل ثمرة من محاولات « بيلى » طرح العمل الشعرى الكلاسيكى باعتباره جدلا بين نظام بنائى وإحداثيات هذا النظام فى الواقع ، على الرغم من أن هذا الطرح لا يسلم هو الآخر من مناقشة ، ومن نفس منطلق « بيلى » عالج ف . م . جيرمونسكى ، و ب . ف . توماشيفسكى فى مطالع القرن العشرين نظرية المقابلة بين الإيقاع والوزن ، أى بين واقع النبر الشعرى والتصميم

التجريدى للمقياس الشعرى المثالى . وقد ظلت المقولات النظرية المنشورة فى بواكير أعمال جيرمونسكى وتوماشيفسكى[٢] محتفظة بكامل قيمتها العلمية الرائدة ، بغض النظر عن بعض الاستدراكات التى أضيفت إليها فيما بعد ، سواء من قبل أصحابها أنفسهم ، أو بأقلام غيرهم من الباحثين ، بل إن هذه المقولات النظرية مازال يستخدمها فى الوقت الحاضر علماء من أمثال ن . تارانوفسكى ، ب . ى . خالشيفنيكوف ، م . ل . جاسباروف ، ب . أ . رودنيف ، وفريق البحث الذى يقوده العلامة أ . ، . كالماجوروف ، وفيلق غيرهم من الباحثين ، ولديهم جميعا تتلقى تجربة النص الشعرى على خلفية من البنية النموذجية التى تطرح نفسها كآلية إيقاعية أو « كمشروع بنائى » ، وبقدر ما تبدو وحدات البيت غير مرتبة ، أو أن مكانتها من السطر الشعرى عفوى إلى حد ما (واقع الأمر أنها مرتبة ولكن على مستوى آخر) ينبثق فى وعى مبدع النص الشعرى ومستقبله على حد سواء تصميم مثالى من درجة أرقى ينعدم لديها كل صدع إيقاعى وتتحقق عندها بنية التكرار فى أصفى منظوراتها .

ولقد أشار توماشيفسكى إلى الطريقة التى يتم بها إحداث البنية الوزنية للنص ، نعنى بذلك عملية « التفعيل أو التقطيع »[٣] فقد كتب قائلا :

« إن أى نظام وزنى محدد يقصد به إلى خلق التوازن فى البيت الشعرى يفضى إلى اعتبار ما هو متوقع من نبرات وزنية ، وكأى منهج اعتبارى كهذا فإن النظام المشار إليه لا يتجلى بكامل وضوحه عبر القراءة العادية للشعر ، ولا حتى خلال الإنشاد ، بل من خلال قراءة خاصة تجلو قوانين توزيع النبر ، نعنى من خلال ما يسمى « بالتقطيع » ، وهذا التقطيع رغم أنه أمر اصطناعى فهو ليس عملية تحكمية صرفة ، باعتبار أن دوره يكمن فقط فى الكشف عما هو مستكن فى الشعر من قوانين البناء الفنى »[٤] . فتوماشيفسكى لم يخرج على هذه المقولة بعد على الإطلاق ، وقد كتب فى آخر كتبه : « إن التقطيع أمر طبيعى فى الدلالة على سلامة الشعر ، إذ إنه ليس إلا توضيحا أكيدا للوزن » ، ثم يضيف قائلا : « إن عملية التقطيع الشعرى شبيهة بالعد الجهرى عند التدريب على مسرحية موسيقية ، أو هى مماثلة لحركات عصا قائد الأوركستر .. »[٥] .

ويعارض « بيلى » هذا الموقف من توماشيفسكى ، فقد كتب « بيلى » : إن التقطيع شىء لا وجود له فى الحقيقة ، فالشاعر فى داخله لا يقطع الشعر ، ومنشد الشعر ، أيا كان ، شاعرا أو فنانا ، لا يقرأ أبدا هذا السطر :

« روح الرفض ، روح الشك » مقطعا على هذا النحو :

« روح الر/رفض ، روح الشـ/شك » .

« إننا من مثل هذه التفاعيل المتقطعة لنقع فى فزع رهيب »[٦] .

وبمثل تلك الفكرة – فى الاعتراض على التقطيع – يصرح ل . إ . تيموفييف : « هذا التقطيع الذى يجلونه ليس فى الحقيقة إلا عبثا واضحا يضغط على اللغة »[٧] .

وكلا الاعتراضين — من بيلى وتيموفييف — يفضى إلى أن التقطيع لا وجود له عند التطبيق ، سواء على مستوى اللغة أو الإنشاد .

ولكننا نرى أن الاعتراض على هذا النحو قد بنى على خطأ منطقى ، فلا أحد يقول أو يؤكد أن التقطيع يمثل فى الواقع قاعدة لنطق الشعر عند التطبيق ، لأن الحديث يدور عن واقعية البنية ، وهى واقعية من مستوى آخر ، والإشارة إلى غياب مظهر ما أو سمة ما على نطاق اللغة — المشروع ، ليس مبررا للقول بغيابه على مستوى اللغة — النموذج ، ففى عالم الطبيعة — مثلا — لا تجد موضوعا واحدا يحظى بشكل كروى مكتمل تماما من الوجهة الهندسية ، وليس من الصعب إثبات أن العثور على مثل ذلك الموضوع إنما هو احتمال ضئيل تماما ، غير أن ذلك لا ينبغى أن ينظر إليه على أنه اعتراض ضد وجود الكرة باعتبارها كيانا هندسيا ، فالكرة موجودة فى حد ذاتها واقعا من وجهة نظر علم الهندسة ، وهى واقع بهذا الاعتبار من حيث إنه يمكن تلقيها « صحيحة مكتملة » ، بغض النظر عن أية تجاوزات أو انحرافات عند التحقيق .

ونفس الشىء يمكن أن يقال عن النص الأدبى ، ففى النص الأدبى ، وبأية لغة طبيعية كتب ، لا تظهر التعليمات القاعدية بادية للعيان ، وأكثر من هذا نرى أنفسنا حين نتحدث بلغتنا الأم غير محتاجين إلى القواعد إلا بقدر ما يحتاج الشاعر إلى التقطيع ، ولكن ، لا هذا التصور ولا ذاك ، يقادح فى وجود « القواعد » كمشروع من مستوى أعلى ، كنظام أرقى يتم فى ضوئه — وإلى حد كبير — اعتبار متضمنات النص إحداثا له أو تحقيقا ، وقد يمكن أن توجد فى النص أخطاء طباعية أو انحرافات فى الخطوط وما إلى ذلك ، وجميعها مظاهر مادية تصادم النموذج الأعلى ، ولكنها لا قيمة لها ، إلى حد يمكن معه القول بأنها فاقدة الدلالة .

ومع هذا ، فقد يكون ضروريا أن نؤكد أن التقطيع ، أو ما يتصل به من شعور بإمكانية إيقاع النبر على ذلك الموقع الذى يفترض النظام الوزنى إيقاعه عليه ، حتى ولو لم يكن لذلك النبر وجود فعلى فى النص الشعرى — هذا كله لا يعنى مطلقا التسوية بين العنصر المنبور والعنصر غير المنبور ، بل على العكس من ذلك ، لا يقنع التقطيع بأن يمنح المتلقى شعورا بالمكان الذى يفترض نبره ، بل ويبرز عدم وجود ذلك النبر إن لم يكن له وجود ، فهو — إذن — لا يطرح نفسه — بالنسبة إلى المتلقى العصرى ، والأهم من ذلك بالنسبة إلى المتلقى الناضج[8] — بحسبانه نصا ، بل هو يخلق قاعدة لتلقى النص ، يمكن على أساسها استقبال ذلك النص باعتباره تطبيقا أو صدعا — فى ذات الوقت — لضوابط معينة ، أو لنقل باعتباره مراوحة بين المتكرر واللامتكرر فى توترهما المتبادل .

إن وضع الوزن فى مقابلته مع الإيقاع مازال أمرا مثيرا للاعتراض ، فها هو ب . ى . بوخشتاب يكتب فى واحد من مؤلفاته التى تتضمن طائفة من الملاحظات الدقيقة « هذه النظرية تثير أكثر من تساؤل ، فلماذا يبدو شعر كالشعر الكلاسيكى الروسى كما لو لم يكن قد وجد مستقلا بذاته ، وإنما انبثق نتيجة لنظام وزنى لا يمكن أن نعتبر خواصه بالضرورة خواص لكل

شعر تطبيقى ؟ ثم لماذا لا يتجسد هذا النظام الوزنى بشكل كاف عبر العمل الشعرى مع أنه أساس لهذا العمل ؟ ولماذا يظهر وكيف يتشكل فى وعى مستمع الشعر أو قارئه بما يعين على إحكام البناء الشعرى ، وهو الإحكام الذى ما كان ليتحقق بدون هذه المعونة ؟ »[9] .

والآن ، فإن لدينا كل الحق فى أن نؤكد النقيض على طول الخط ، ولا ينبغى فى هذه الحالة أن نقتنع بمجرد رفض التقابل بين « الوزن والإيقاع » ، باعتبار هذا الرفض إحدى القواعد البنائية العضوية ، إذ عند هذه النقطة بالذات يبدو علم الشعر كما لو كان يتصادم مع قانون من أكثر قوانين البنية الفنية القولية دورانا .

فاللغة تتوزع إلى مستويات ، وتحليل هذه المستويات مستقلة على اعتبار أنها قطاعات عضوية متزامنة بطبيعتها هو إحدى المقولات الأساسية فى علم اللغة المعاصر ، ولكن الأمر فى البنية الأدبية يختلف ، لأن كل مستوى ينبغى أن ينتظم من مقومين بنائيين متناقضين « أحدهما يعمل على تغذية قوة القصور الذاتى فى البنية ويضفى عليها طابعا أوتوماتيكيا والآخر يعمل على انتزاع البنية من هذا الوضع الأوتوماتيكى . وهذا التناقض يقود كل مستوى فى النص الأدبى يحظى بقوام ثنائى الطبقة ، ومن ثم فإن علاقة النص بالنظام لا تمثل فى هذه الحالة ما تمثله فى اللغة من حيث هى « إحداث بسيط فى طبيعته » ، بل هى علاقة صراع مستمر وتوتر دائم ، وهذا بدوره يفضى إلى خلق جدلية معقدة على صعيد الظواهر الفنية ، وتصبح القضية المطروحة ليست فى كيفية التغلب على الثنائية الكامنة فى طبيعة « الميزان الموسيقى » للشعر ، ولكن فى التدرب على اكتشاف هذه الآليات ذات التركيب الثنائى المتناقض ، واكتشافها لا على ذلك المستوى الموسيقى فحسب ، بل وعلى مستويات البنية ، ذلك أن علاقة الأصوات بالفونيمات ، وعلاقة القافية بالتجانس الصوتى ، وعلاقة الموضوع بالحكاية ، لا تتجلى عند كل مستوى باعتبارها حاصلا تلقائيا لا روح فيه ، بل باعتبارها تواصلا حيا يقوم بدوره فى التأليف بين عناصر البنية .

وهذا الازدواج أو تلك الثنائية الملحوظة عبر كل مستوى من مستويات البنية الشعرية يمكن أن يحدث نتيجة التناقض بين عناصر بنائية مختلفة الأصل (فى القافية مثلا يكون التوتر بين ما هو ايقاعى أو صوتى وبين ما هو دلالى ، كما سيتضح ذلك فيما بعد) ، أو نتيجة التناقض بين إحداث وعدم إحداث نفس النمط البنائى (كما يقع فى الوزن الشعرى) . بل ويمكن أن يقع بين العنصر المتغير وشكله اللامتغير ، كما نلمس فى علاقة الصوت بالفونيم ، وعلاقة الفونيم بالرمز الكتابى ، وإمكانية حدوث التوتر عبر كل هذه الأصعدة مشروطة — كما سبق أن قلنا — بأن فى الشكل تغير وظيفيا هادفا ، وأن يكون المتغير معادلا فى درجته للثابت .

وأخيرا ، يمكن أن يقع الصدام بين أنظمة تنتمى إلى مستوى واحد رغم اختلافها ، وأكثر ما يحدث هذا على مستوى الموضوع ، وهكذا نرى دستويفسكى غالبا مايكل إلى تطور الموضوع مهمة دفع الرواية البوليسية حتى لتحتك بأبنية الرواية النفسية والرواية الفكرية الفلسفية ، ومثل هذا يمكن أن يحدث أيضا على مستويات أدنى من مستوى الموضوع .

هكذا تبنى قصيدة « الحب الأخير » للشاعر « تيوتشيف » ، والتى يمكن تحليلها إيقاعيا على النحو التالى :

الحب الأخير

البيت	عدد المقاطع
كيف والعمر تولى	٨
نعشق الرقة والأوهام	١٠
أشرق ياسنَا التوديع	٨
ياحبى ، ويافجرى الأخير	١٠
فى السموات ظلال	٨
وعلى الغرب خيوط من ضياء	١١
ياسنا الليل على رِسْلك	١٠
مهلا .. يا أفاويق البهاء	٩
غارت دماء العروق	٨
آه .. والسحر فى القلب باقى	٩
وأنت حبى الأخير	٨
ويحى .. فيه الأسى والحبور	١٠

فإذا سلمنا بأن وزن « الإيامب » lamp الذى صيغت منه هذه القصيدة يتكون عادة من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل ، أو مقطع غير منبور يتبعه مقطع منبور ، فإن بوسعنا أن ندرك طبيعة الوزن وتفعيلاته ومقاطعه إذا رمزنا إلى المقطع القصير بما يشبه النون المهملة ، وإلى المقطع الطويل أو المنبور بألف عمودية أسفلها شرطة . هكذا :

رقم البيت	عدد المقاطع	الترجمة الرمزية للمقاطع
١	٨	U I U I U I U I
٢	١٠	U I U I U U - U I U
٣	٨	U I U I U I U I

رقم البيت	عدد المقاطع	الترجمة الرمزية للمقاطع
٤	١٠	U I U I U U I U I U
٥	٨	U I U - U I U I
٦	١١	U I U I U U I U U I U
٧	١٠	U I U U I U U I U
٨	٩	U I U I U - U I U
٩	٨	U I U I U I U I
١٠	٩	U I U - U I U I U
١١	٨	U I U I U - U I
١٢	١٠	U - U I U U - U I U

فالبنية الإيقاعية لهذه القصيدة عبارة عن مجموعة من العلاقات المعقدة بين ما يتحرى النظام وما يصدع النظام ، بل إن صدع النظام هو فى حد ذاته نظام وإن يكن من نوع آخر .

لننظر أولا وقبل كل شىء فى مشكلة الوزن ، على اعتبار أن عملية الترتيب الوزنى فى نظام الشعر المقطعى تعنى ضمن ما تعنيه كمية المقاطع فى البيت الشعرى ، وسوف نجد أن مجموعة الأبيات الأربعة الأولى تكون فى هذا المقام ضربا معينا من التوقع باعتمادها على المراوحة الصحيحة لمقادير المقاطع :

٨ — ١٠ — ٨ — ١٠

صحيح أنه حتى فى هذه الحالة لا يخلو الأمر من ضرب من التجاوز ، فالعادة فى الإيامب ذى التفعيلات الأربع ، وهو أوسع أوزان الشعر ذيوعا فى مرحلة ما بعد بوشكين ، أن نتوقع تناسبا كالتالى :

٨ — ٩ — ٨ — ٩

ومعنى ذلك أن ثمة مقطعا زائدا فى كل من البيتين الثانى والرابع تستشعره الأذن فى وضوح ، وبهذه الصورة فإن تلك المجموعة إذا نظر إليها فى ضوء السائد من التقاليد

الشعرية تتجلى كما لو كانت صدعا لهذه التقاليد ، ولكنها إذا نظر إليها بمعزل عن ذلك تبدو مرتبة ترتيبا مثاليا ، الأمر الذى يدفعنا إلى توقع مثل هذه المراوحة فيما يتلو من مجموعات أبيات القصيدة .

غير أن المجموعة الثانية لا تلبث أن تصادم ذلك التوقع بصورة مختلفة ، فقبل كل شيء يتحول تنسيق الأبيات طولا وقصرا من تنسيق قائم على التقاطع إلى تنسيق قائم على التعانق أو الاستدارة ، ومما يزيد فى حدة الإحساس بهذه التحول أن قوافى أبيات المجموعة نفسها تبقى متقاطعة ، ولأن تراوح الأبيات الشعرية من حيث الطول له صلة بالذات مع المراوحة بين القوافى تذكيرا وتأنيثا ، بل ويعتبر نتيجة تلقائية لها ، فإن التخالف بين هاتين الظاهرتين (تذكير القوافى وتأنيثها من ناحية ، وطول البيت من ناحية أخرى) غير عادى ، ومن ثم يستحق كبير الاعتبار . ولكن القضية لا تنحصر فى ذلك فحسب ، لأن كل زوج من أبيات المجموعة الأولى يقابله زوج من أبيات المجموعة الثانية يطول – عكس المتوقع – عن نظيره الأول بمقدار مقطع ، وهى مفارقة تحسها الأذن فى وضوح ، فزوج الأبيات الأول من المجموعة الثانية (البيت الأول والثانى) يزيد مقطعا عن مجموعة المقاطع المكون منها زوج الأبيات الأول فى المجموعة الأولى ، وزوج الأبيات الثانى فى المقطوعة الثانية يزيد – هو الآخر – مقطعا عن نظيره فى المجموعة الأولى ، وهنا أيضا نلحظ تغيرا إضافيا ، ففى الأبيات الطويلة يأتى المقطع الزائد فى البيت ، فيشعر المتلقى بالقصر النسبى فى البيت التالى له ، وفى الأبيات القصيرة يشعر المتلقى بهذا القصر النسبى فى البيت ، بينما يستقبل البيت التالى له باعتباره أطول من سابقه .

وهذه الإخلالات المتنوعة فى نظام المجموعة الثانية تضطرنا فى المجموعة الثالثة إلى استعادة خاصية استمرار التوقع مرة أخرى ، إذ ينتعش من جديد توقعنا للنظام المقطعى :

٨ – ١٠ – ٨ – ١٠ .

بيد أنه ، وحتى فى هذا المقام ، ينهض صدع آخر ، إذ نجد فى البيت الثانى تسعة مقاطع بدلا من عشرة كانت متوقعة ، ودلالة هذا الصدع تكمن فى أن البيت التاسعى فى المجموعة الثانية لم يكن إلا تطويلا لمقطوعة قصيرة بطبيعتها ، كما أنه – بنائيا – كان يمثل أحد العناصر الاستبدالية لهذه المقطوعة ، أما البيت التساعى فى المجموعة الثالثة فهو من الوجهة الموقعية معادل للبيت الطويل ، ولكنه فى حد ذاته ، وبالمعنى البنائى ، ليس معادلا له ، وهكذا نقتنع لدى كل خطوة نخطوها بأن البنية الشعرية ليست سوى مدرسة رائعة للجدلية Dialectic .

وفى الشعر النبر – مقطعى يعتبر موقع النبرة مؤشرا له من الأهمية ما لعدد المقاطع ، وفى هذا الصدد – أيضا – يمكن أن نلحظ لعبة « النظام » و « صدع النظام » ، فالقصيدة تبدأ بمطلع من الشكل رقم ١ ، وهو الإيامب الرباعى التفاعيل طبقا للعلامة ك . تاراتوفسكى ، وهو شكل واسع الانتشار ، وتبعا لإحصائيات هذا الباحث فإن فى نحو من ٢١٪ إلى ٣٤٪ من حالات شعر بوشكين ترد استخدامات هذا الإيامب الرباعى التفعيلات ، بحيث يبدو – فى

الحقيقة – تربيع التفعيل على هذا الوجه وكأنه القانون الذى يحكم ذلك المقياس العروضى ، محددا خاصية الاستمرار الوزنى ، وخاصية التوقع لدى القارئ ، على سواء .

مثل هذا المطلع يوجه ذهن المتلقى إلى توقع ما يناظره من إيقاع الإيامب الرباعى التفعيلات ، غير أن البيت الثانى سرعان ما يدرج ضمن نظام الإيامب عنصرا آخر شبيها بالأنابست anapest[١٠] وهو أمر لم يكن مسموحا به طبقا للقواعد العروضية لهذه الحقبة ، وقد كان مثل هذا التهجين حريا بأن يبدو وكأنه محض خطأ من الشاعر ، لو لم يجد تطويرا ملحوظا فى المقطوعة الثانية ، ففى تلك المقطوعة ، وبغض النظر عن القافية ، نلحظ بنية إيقاعية دائرية واضحة : فى البيت الأول والبيت الرابع استغلال لشكلين صحيحين من أشكال الإيامب هما الشكلان رقما ٣ ، ٤ ، ولكن المركز الإيقاعى للمقطوعة يمثله البيتان الثانى والثالث مع تهجين كل منهما بفاصلتين ثنائيتى التركيب ، الأمر الذى يخلق دفقا إيقاعيا شبيها بالأنابست ، وصحيح أن هذا الضرب من الإيقاع يعتبر غريبا على المعمار الأساسى للقصيدة ، ولكنه يأتى من منطلق تقوية – وليس إضعاف – إيقاع الإيامب ، ولعل مما له دلالة فى هذا المقام أنه إذا كان البيت الأول فى المقطوعة الثانية يتجلى فى شكل نادر نسبيا وهو الشكل رقم ٣ (وهو يمثل فى تراث بوشكين نحو ١٠٪) فإن البيت الرابع يأتى فى شكل كثير الدوران وهو الشكل الرابع ، هذا على حين يبدأ البيت التالى – أى بعد الأول – بشكل كامل النبر ، وهو شكل ذو قيمة خاصة لخلق إيقاع الإيامب[١١] .

أما المقطوعة الأخيرة فى القصيدة فتبدأ بإعادة إنعاش ما كان قد اهتز قبل من إيقاع الإيامب ، إذ تتواتر ثلاثة أبيات متتالية من الإيامب الصحيح ، غير أنه سرعان ما يستبدل بها ذلك البيت الذى يختم كل القصيدة ، والذى يستمد من ثمة قيمة خاصة ، راجعا بنا مرة أخرى إلى الإيقاع الإيامبى المهجن بالأنابست ، وهو إيقاع المقطوعة الأولى .

إن الحالة التى وضعناها تنتمى إلى ضرب شديد الندرة ، لا فى الشعر الروسى الكلاسيكى فحسب ، بل وحتى فى شعر القرن العشرين بعامة ، فإذا كان التأليف بين عناصر أسلوبية غير مؤتلفة بطبيعتها ، والتقريب بين وحدات دلالية متقابلة فى حقيقتها ، قد أصبحا ظاهرة من أوسع الظواهر انتشارا فى شعر ما بعد « نكراسوف » ، فإن تعقيد البنى الإيقاعية قد مضى فى طريق آخر[١٢] . ويمكن أن ننظر إلى تطور العلاقة بين الوزن – الإيقاع فى ضوء ظهور « النظام النغمى » الذى يحتاج فى توظيفه فنيا إلى النظام النبر – مقطعى ، تماما كما يحتاج النموذج (الموديل) الإيقاعى إلى النموذج الوزنى .

وإذا كان قانون « ثنائية الطبقة » فى المستوى البنائى الفنى يحدد خاصية « التزامن » فى معمار النص ، فإن ميكاينزم « اللاتلقائية » يمارس دوره هو الآخر على صعيد المحور السياقى Syntagm ، ومن أهم تجليات هذا الميكاينزم ما يتمثل « فى قانون الربع الثالث » ، وهو قانون يتركز فى التالى : لو تناولنا نصًّا مّا ، ووزعناه على الصعيد السياقى إلى أربعة عناصر فإن البناء

العام للنص سيكون تقريبا بحيث يكون الربعان الأولان تواليا بنائيا معينا ، على حين ينهض الربع الثالث بصدع هذا التوالى ، أما الربع الرابع فيبتعث البنية الأساسية من جديد ، محتفظا – مع ذلك – بضرب من الذكرى عما تعرضت له هذه البنية من إخلال .

وبغض النظر عن أن مثل هذا القانون تكشف عند التطبيق على النصوص الفعلية عن تعقيدات ملحوظة ، فإن صلته ببنية الذاكرة ، والتنبه ، ثم بقواعد اللاتلقائية فى النص الأدبى ، تكفل له من الرحابة ما يكفى لكى يطرح نفسه بجلاء . وهكذا ، وعلى سبيل المثال ، نلحظ فى الأوزان الرباعية التفعيل ، والتى تتكون فيها التفعيلة من مقطعين اثنين ، أن الأعم الأغلب من حالات غياب النبر تقع عند التفعيلة الثالثة، وجداول المنحنيات البيانية التى قدمها له ك . تارانوفسكى تظهر هذا بكثير من الاقناع، ويمكن أن نتناول مقطوعة رباعية الأبيات كوحدة للتمثيل، بدلاً من بيت واحد، وحينئذ يسهل اقتناعنا بأن البيت الثالث فى الأعم الأغلب من الحالات ، وعلى كل المستويات ، هو أكثرها انحرافا عن النظام ، ونفس الشىء نجده فى أحد تقاليد الشعر الروسى التى حظيت برواج كبير فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين ، إذ نلاحظ أن البيت الثالث « يملك الحق » فى أن لا يقفى ، بل إن هذا « الانحراف » المتعمد عن النظام يتجلى حتى على المستوى الصوتى دعنا ننظر إلى وضع حركات المد المنبورة فى المقطوعة الأولى من قصيدة الكسندر بلوك « فيزول » (سنة ١٩٠٩) :

Ctyzut tonop, u c KaмnaHuΛ
KHaм ϕlopeHtuйckuй zBoH goluHHbIЙ
ПΛbIBet, gonΛbIΛ u pαzbyguΛ
CoH Zolotuctblй CTaPuHHbIЙ

الفأس تدق ، ومن الأجراس
يتناهى صوت زهرى مفعم
يسبح ، يرسو ، يوقظ
حلما ذهبيا ، وقديما

فوضع حركات المد المنبورة فى هذه المقطوعة يبدو على النحو التالى :

U O U
U O U
O bi U
O U U

ومن ثم فإن وظيفة البيتين تتجلى فى خلق قوة دفع إيقاعى ، ثم يأتى البيت الثالث ليصدع هذا الدفع الإيقاعى ، أما البيت الرابع والأخير ، وهو البيت الذى يختم المقطوعة ، فيعيد بعث هذا الدفع مع ضرب من التذكير بالبيت الثالث .

ونفس هذه الظاهرة يمكن أن تلحظ كذلك على مستوى الموضوع . وهكذا ، فإن البنية الوزنية – الإيقاعية للبيت الشعرى تتضمن فى أساسها أكثر القواسم المشتركة من قواعد معمار النص الفنى ، ومع ذلك ينبغي أن نؤكد أن النزعة الأولى من بين النزعتين المذكورتين : النظام وصدع النظام ، تعتبر هى الأصل .

إن من أهم الوظائف الفنية للبنية الوزنية – الإيقاعية ما يتجلى فى توزيع النص إلى وحدات متكافئة ، وإذا كانت القيمة الدلالية المعجمية فى اللغات الطبيعة خاصية للكلمة فقط ، فإن الكلمة فى الشعر تنشطر إلى أجزاء ، بدءا من الصوت ووصولا إلى الصيغة ، ولكل من هذه الأجزاء قيمته المستقلة ، ويعنى ذلك أن « الكلمة » تتجزأ ولا تتجزأ فى ذات الوقت ، وفى هذا المقام تلعب الترددات الوزنية دورا حاسما .

هكذا يتشكل البيت الشعرى من تعاقب وحدات صوتية ، تتجلى كما لو كانت توجد موزعة مستقلة بعضها عن بعض ، وفى ذات الوقت من تعاقب الكلمات التى تتجلى باعتبارها وحدات متماسكة تتكون بدورها من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية ، ومع ذلك فإن هاتين الصورتين من صور التعاقب لا توجدان إلا فى وحدة ، أى من حيث هما وجهان لذات الواقع : البيت الشعرى ، ثم من حيث هما ثنائية بنائية متلاحمة .

إن علاقة الكلمة بالصوت فى البيت الشعرى تختلف عن تلك العلاقة فى الكلام الدارج ، ويمكن أن نتصور تلك العلاقة على النحو التالى ، بالرغم من أن هذا التصور لا يخلو من تبسيط مخل ، وتوزيع لما هو واحد على مراحل متعاقبة نسبيا : ففى البداية تنقسم الكلمات إلى أصوات ، وهنا ينتقل المعنى إلى أصغر وحدة كلامية مستقلة ومميزة ، نعنى الفونيم phoneme ، وذلك بحكم أن تقسيم الكلمات على هذا النحو لا يلغى وجودها جنبا إلى جنب ما توزعت إليه من أصوات .

وتوزيع النص بتلك الصورة إلى نمطين من العناصر : معجمية ولا معجمية ، أو بعبارة أخرى عناصر صوتية وأخرى وزنية ، قد يضاعف من مقدار ما قصد إلى تنظيمه ، وبالتالى ماله قيمة ، من عناصر النص ، ولكنه ينهض – فوق ذلك – بوظيفة أخرى .

ذلك أن قيمة جميع العناصر – أو بالأحرى تصور أن العناصر غير العضوية ، وبالتالى غير ذات القيمة فى نص ما حين ينظر إليه باعتباره نصا غير فنى ، هذه العناصر ذاتها يمكن أن تكون عضوية وذات قيمة حين تستخدم لتحقيق وظيفة جمالية – تشكل قرينة لتلقى العمل الشعرى ؛ فبمجرد أن تتميز من بين جماع النصوص المكونة لثقافة ما شريحة تتحدد على أنها شعر فإن مستقبل الرسالة سرعان ما يتكيف مع نوع من التلقى الخاص للنصوص ، وهو نوع التلقى الذى تتحرك طبقا له منظومة العناصر ذات القيمة (يمكن أن تتمثل هذه الحركة فى التغير سعة أو ضيقا أو فى عدم التغير على الاطلاق ، وفى هذه الحالة الأخيرة يكون تعاملنا مع ما يدعى بإلغاء الحركة) .

هكذا ، ولكى يمكن للنص أن يكون ذا وظيفة شعرية ، يتحتم أن يكون ماثلا فى وعى القارئ توقع الشعر ، والاعتراف بإمكان أن يكون ، كما يتحتم أن تتوافر فى النص نفسه تلك « العلامات » المعنية التى تتيح إمكانية الاعتراف بشعرية النص ، والحد الأدنى من انتقاء هذه « العلامات » هو الذى نستقبله باعتباره « الخواص الأساسية المميزة » للنص الشعرى .

ويعنى ذلك أن وظيفة البنية الوزنية للقصيدة تتمثل فى أن تلك البنية حين تكسر النص إلى عناصر فإنها تشير - فى ذات الوقت - إلى انتمائه إلى الشعر ، وهذا الذى نراه من التعويل على البنية الوزنية فى تمييز الشعر عما ليس بشعر وقيامها بدور الإشارة إلى التجربة الجمالية الخاصة فى البلاغ النصى ، هذا كله يمكن أن يلحظ فى تلك المجتمعات التى لم يكد يتأصل فيها بعد الوعى بالشعر باعتباره ضربا خاصا من النصوص ، والتى ما تزال تجرى بها محاولة إنتاج المفهوم الشعرى نفسه ، فعند ذاك يتحرك النظام الوزنى إلى مكان الصدارة ، حتى ولو تم هذا على حساب تعتيم الدلالة اللغوية .

ومما له مغزى فى هذا المقام أن نلاحظ كيف يقرأ الأطفال الشعر ، فكل من يتابع إنشاد الأطفال للشعر ، ويمعن التأمل فى قوانين ذلك الإنشاد ، لا يمكن إلا أن يعترف بأن عملية الوزن الشعرى ليست وهما . وبالنسبة للطفل قد يكون تقرير الحقيقة القائلة : « هذا شعر » أخطر بكثير من تحديد « عم يتحدث هذا الشعر » ، ومن أجل ذلك فإن عملية « الوزن » أو التقطيع تصبح وحدها هى الطريقة العملية للإنشاد . ومعلوم أن الأطفال يستقبلون قراءة « الناضجين » للشعر بمعارضة شديدة ، مؤكدين فى إصرار أن قراءتهم الطفولية أفضل وأجمل . ويمكن أن نعقد مقارنة بين ذلك وما نلاحظه أيضا من حتمية الإنشاد المشدد المؤكد فى البيئات التى لم تصل بعد إلى مرحلة الكفاية فى حذق الثقافة الشعرية ، فمثلا فى شعر الأربعينيات من القرن الثامن عشر ، وهى فترة تشكل النظام النغمى - المقطعى باعتباره نسطا جديدا من البنى الفنية ، يأخذ على عاتقه النهوض بوظيفة الشعر داخل إطار المنظومة الثقافية الراهنة آنذاك ، كان التفلت من قواعد الوزن ظاهرة قليلة الحدوث ، وكانت تعالج - حين تحدث - باعتبارها ضربا من « التحرر الشعرى » قد يسمح به ، ولكنه لا يعدو أن يكون خطأ على كل حال .

وحركة البنية الفنية تخضع لقانون يتسم بالطرافة : ففى البداية يتم اختيار النموذج العام للبناء الفنى واكتشاف ما هو متاح له من نماذج الدلالة ، إذ إن مضمون العمل يتحدد بتميز أو اختلاف بنية ما (الجنس الأدبى ، نمط البنية الإيقاعية ، الأسلوب ، وما أشبه ذلك) عن بقية البنى المتاحة داخل حدود ثقافة معينة . بعد ذلك يأتى دور المفاضلة الداخلية بين الدلالات العميقة لهذا النتاج الفنى البنائى ، وهو النتاج الذى يتحول من كيان متفرد واحد إلى حيث يندرج ضمن نسق ، ثم ضمن سلم من الإمكانات ، وبعبارة أخرى يتحول من مشروع مستقل إلى مشروع ضمن منظومة ، ثم إلى مشروع ضمن منظومة من المنظومات .

وفضلا عن ذلك فإن القواعد الفنية لدى المرحلة الأولى من مراحل التطور تتشكل طبقا لمزيد من الصرامة ، فعند هذه المرحلة تبرز دفعة واحدة جملة المحظورات التى تحدد عن طريق السلب نمطا بنائيا ما ، ومع الحركة المستمرة تتصدع هذه المحظورات حتى تصل إلى حدها الأصغر ، فإذا كنا فى البداية محتاجين إلى مراعاة كل منظومة القواعد لكى ندرك ما إذا كنا بصدد التعامل مع « مأساة » أو « قصيدة » أو « مرثية » أو « شعر » بعامة ، فإن مقدار هذه القوعد - فيما يتلو ذلك - يئول ، وبالتدريج ، إلى طائفة محدودة من الاختيارات ، وكلما سقط محظور من تلك التى كان يتحتم مراعاتها فيما قبل ، كان ذلك خطوة على الطريق إلى البساطة والطبيعية ، خطوة للانتقال من « الأدبية » إلى « الحيوية » ، وفى هذه العملية بالذات يكمن مغزى عميق ، ولا غرابة فى أن نرى هذا المغزى يتكرر بطريقة حتمية بالنسبة لكل محيط ثقافى .

إن الفن يطمح إلى زيادة الإمكانات المعلوماتية informative ، ولكن إمكانية نقل المعلومة تتناسب بدورها تناسبا طرديا مع مقدار الخيارات البنائية المتاحة ، كما أن إمكانات الاختيار - بدورها - تتزايد كلما تزايدت :

١ - المحظورات فوق اللغوية .

٢ - ما يتبع ذلك من استبدال طاقم كامل من إمكانات الاختيار بالخيار الواحد الذى كان منوطا بكل عقدة بنائية .

وبدون حظر سابق لا يتسنى أن يصبح الترخص التالى له مقوما بنائيا ذا مغزى ، ولن يتميز فى تلك الحالة عن أى خلل عادى ، ومن ثم لن يتمكن من أن يكون وسيلة لنقل المعنى ، ويستتبع هذا أن ما يدعى « إبطال المحظورات » فى بنية النص لا يعنى بالضرورة استئصال هذه المحظورات مطلقا ، إذ إن نظام الترخصات لن يكون له من معنى إلا إذا كانت له خلفية من المحظورات يتحرى التذكير بها ، ونحن حينما نقول : لقد ناضل « درجافن[١٣] ضد الكلاسيكية » ، ثم نقول « ناضل نيكراسوف ضد الرقابة » فإننا نضع فى اعتبارنا مضمونا مختلفا لمفهوم النضال فى الحالتين ؛ لأن محو الرقابة محوا مطلقا لن يلحق أدنى ضرر بالقيمة التى يمثلها شعر « نيكراسوف » ، بل - على العكس - فإن النضال فى هذه الحالة يعنى الاهتمام باستئصال هذه الرقابة بالكامل .

أما النظام الفنى الذى ابتدعه « درجافن » فلن يكون له مغزى إلا من حيث علاقته بتلك « المحظورات » التى تصدى لها بكل تلك الشجاعة التى لم يسمح بمثلها فى عصره ، وخارج تلك العلاقة يفقد التجديد الجرىء الذى خاضه « درجافن » كل معناه . فالجانب المقابل للتجديد أمر ضرورى ، باعتبار هذا المقابل هو المهاد الذى يجعل من نظام التعليمات والقواعد الجديد شيئا ذا مغزى ، وقد يكون « درجافن » عملاقا بالنسبة للقارئ العارف بأصول الكلاسيكية ، المعترف بقيمتها الثقافية ، ولكن شجاعته فى التجديد لن تكون مفهومة ، وإلى

حد كبير ، من قبل المتلقى الذى انقطعت به الأسباب مع ثقافة القرن الثامن عشر . فلم يعترف بمحظوراتها ، ولا بمالها من قيمة ، ولا بما تمثله من معنى . وإن مما له دلالة فى هذا المقام ، أن الانتصار الحاسم والكامل لمناهج هذه الطائفة من الشعراء ، نعنى باجتثاث القيمة الثقافية لكل البنى الفنية التى تصدوا لها ، هو فى ذات الوقت إيذان بانتهاء ما يتمتعون به من حظوة ، ومن ثم فإننا حين نتحدث عن صراع الاتجاهات البنائية فإننا لا نعنى بالقطع استئصال أحدها وأن نستبدل به آخر ، بل نعنى أن يطفو على السطح ما كان قبل ممنوعا من النماذج البنائية ، وأن يزاول نشاطه الفنى على مهاد ما سبقه من أنظمة يحسبها نقيضا له .

هذه القوانين بالذات هى التى حددت حركة الشعر الكلاسيكى الروسى ، ومن بعده شعر القرن العشرين بعامة . لقد كان الوزن فى البداية علامة الشعر من حيث هو شعر ، ولكن التوتر الناجم فى النص ما لبث أن اتسم بطابع التناقض بين المستويات البنائية على اختلافها ؛ فالتكرار الوزنى ينتج عناصر متكافئة ، ولكن الدلالة الصوتية والمعجمية لهذه العناصر تؤكد عدم تكافؤها . وهكذا ، إذا نظرنا إلى الحروف الصوتية ، المتشابهة أصلا فى صوتيتها ، باعتبارها تجسيدا للنموذج الوزنى ، فإنها يمكن أن تكون متماثلة (النبر أو عدم النبر فى سياقات بنيوية متشابهة) ، غير أنها قد تكون متقابلة إذا نظرنا إليها من حيث هى فونيمات مختلفة ، ونفس الشيء يمكن أن يقال عن علاقة العناصر الوزنية بالكلمات .

وتحظى الفوارق الصوتية والمعجمية بين العناصر المتساوية إيقاعيا بأهمية بالغة ، بحكم ما تمثله من دلائل التمايز بين هذه العناصر ، وهكذا يبدو أن ما كان يتجلى فى اللغة الطبيعية عناصر غير متجانسة وغير مترابطة (كالكلمات المختلفة مثلا) قد أصبح عبر لغة النص الشعرى عناصر مترادفة أو متعاكسة ، ولكنها جميعا عناصر فى نظام واحد .

وثمة نظام آخر من العلاقات يرتبط بذلك التوتر البنائى وبالتناقض الكائن داخل التكرارات الإيقاعية الوزنية ذاتها ، ويتحدد هذا النظام بتمايز المستوى الإيقاعى إلى تشكيلات أصغر .

ففى حدود تاريخ الشعر الروسى الكلاسيكى – على سبيل المثال – نرى التقابل يحدث بالدرجة الأولى بين نمطين من الأوزان ثنائية المقاطع : وزن الإيامب – ووزن الكورس ، وحين تقدم الزمن نشأ تقابل آخر بين الوزن ثنائى المقاطع والوزن ثلاثى المقاطع ، ثم كان من الأمور الدالة فى هذا المقام أن التمايز داخل الأوزان ثلاثية المقاطع لم يحظ أبدا بمثل ذلك الثقل البنائى الذى حظى به التقابل المشار إليه بين وزنى الإيامب والكورس Chorus.

وبحكم نشأة أنماط مختلفة من الأوزان ، فإننا – طبقا لقانون القرينة المتمثل فى المعقولية البنائية – سرعان ما نعزو لهذه الأوزان من المعانى ما يجعلها على قدم المساواة مع أكثر التعارضات نشاطا .

وإنه لمن الدلائل فى هذا المقام ذلك الجدل الذى نشب بين كل من لومانوسوف وتريديا

كوفسكى حول الدلالة النسبية للإيامب والكورس ، ولم يكن لدى طرفى ذلك الجدل كليهما أدنى شك في أن للوزن دلالة ، ولم تكن تلك الحقيقة بحاجة من جانبهما إلى برهنة ، بل افترض فى بساطة أنها من قبيل الحقائق المسلمة ، وكل المطلوب فقط هو تقرير : أية دلالة تلك التى يجرى الحديث عنها ، وهذا إنما يحدث بالصورة الآتية : لنتناول أبرز التعارضات دلالة فى النظام الأدبى لهذه الفترة : « مرتفع – متدنى » ، « حكومى – شخصى » ، « بطولى – عاطفى » ، « نبيل – وضيع » ، ولنقم – ولو بطريقة واضحة المصادرة – بالمطابقة بين هذه المفاهيم وبين أنماط الأوزان .

بعد ذلك ، وحين تم وضع نظام أكثر تطورا لمنظومة الأجناس الأدبية ، فإن هذا النتاج الأدبى أو ذاك ، مما لا يزال أكثر لصوقا بذاكرة المعاصرين ، أصبح يضفى على الوزن المعين صبغته ممثلة فى طريقة النبر ، والنظام الدلالى واللفظى ، وبنية الصور الأدبية ؛ ومن هنا ولدت تلك التقاليد التى تصل ما بين وزن ما والبنى الفنية والفكرية والنبرية ، وصحيح أن مثل هذه الصلة نسبية إلى حد كبير ، مثلها فى ذلك مثل كل العلاقات الاصطلاحية بين المدلول والدال ، ولكن .. لأن كل العلاقات النسبية فى الفن تنزع إلى توظيف نفسها كما لو كانت ظواهر نصية ، فمن ثمة ينشأ ميل ملح إلى التماس دلالة للأوزان ، فنعزو إليها معانى محددة . هكذا برهن كيريل تارانوفسكى بكل الاقتناع على نشأة التقاليد المنبثقة من قصيدة ليرمنتوف المعنونة : « وحدى على الطريق » والتى أضفت على شعر الكورس الروسى الخماسى التفاعيل لونا ثابتا من القيم الفكرية والإنشادية[١٤] .

إن التناقض بين ما هو شعر وما ليس بشعر يتجلى عند هذه المرحلة فى شكل آخر ؛ فالشعر يتمثل لا كشىء أحادى التكوين ، وإنما كطاقم نموذجى من الأوزان المتاحة والتى تشترك فى الانتساء إلى الكلام الشعرى ، وتتفاضل فيما بينها بعلاقاتها الأسلوبية والنوعية ، ولكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد ؛ لأن القيم الإيقاعية التى تتناوب الوجود داخل نطاق النظام الوزنى الواحد ، والتى كانت فى البداية تظهر وكأنها تنبثق نتيجة لأسباب لغوية محضة وإن اعتبرت من الوجهة الفنية ضربا من الخلل أو القصور ، هذه القيم ذاتها سرعان ما أصبحت تلعب دورا جماليا (من الأمور الدالة فى هذا المقام أن الصيغ كاملة النبر من الإيامب الرباعى التفعيل كانت عند ليمانوسوف سنة ١٧٤١ تمثل ٩٥٪ تقريبا ، وفى سنة ١٧٤٣ أضحت ٧١٪ ، أما فى سنة ١٧٤٥ فتراوحت النسبة بين ٣٠ ، ٣٥٪ ، وهى النسبة التى استمرت موجودة حتى حقبة الشاعر بوشكين) .

من ثم غدت تلك القيم الإيقاعية مزدوجة الوظيفة ؛ فهى – من ناحية – تستقبل على المستوى الموسيقى باعتبارها أساسا للاتلقائية ، للخروج عن المألوف ، الأمر الذى يفضى بدوره إلى إلغاء وحدانية الدلالة فى النغمات الإيقاعية ، ويضاعف حجم اللامتوقع فى النص الشعرى ،

ولكن هذه القيم ذاتها سرعان ما تفصح – من ناحية أخرى – عن ارتباطها الوثيق بسلاسل كلامية وأسطر شعرية معينة ، لتكتسب بهذا ضربا من الثبات النغمى .

إن الوزن لم يكن وحده فى واعية بوشكين وهو يكتب شعره ، بل كان يعيش معه شكل إيقاعى معين يتجلى فى هيئة عنصر فنى مستقل وذى مغزى ، يشهد بهذا – عن إقناع – تلك الحالات التى يقوم فيها الشاعر بتنقيح شعره فيغير حتى كل كلمات البيت ، ومع ذلك يحتفظ بالبنية الإيقاعية ، هكذا نرى فى المقطوعة الثانية من مسودة قصيدة « زوج من المشاعر الحميمة الرائعة » هذا البيت :

« قصور الإنسان » فهو بيت ينتمى إلى ضرب بالغ الندرة من الإيامب الرباعى التفاعيل ، وهو الضرب المسمى – طبقا لمصطلحات تاراتوفسكى – بالشكل السادس ، وهو شكل تصادفه فى إبداع بوشكين الواقع ما بين عامى ١٨٣٠ – ١٨٣٣ بنسبة تردد لا تكاد تتجاوز ٨,١٪ من مجموع أبيات هذا الوزن (ملحوظة : الاقتباس المشار إليه والذى يعنينا فى هذا المقام كتب سنة ١٨٣٠) . وقد قام بوشكين بتعديل كل المقطوعة المشار إليها ، ومع ذلك فإنه ، وفى صورتها الجديدة ، ظهر هذا البيت مكان سابقه :

مقدَّس مُبْدع الحياة ЖИВОТВОРЯЩАЯ СВЯТЫНЯ بنفس البنية الإيقاعية .

إن أوتوماتيكية القيم الإيقاعية فى الأبحر الثنائية المقاطع قد نشأت فى نفس الوقت مواكبة لانتقال مركز الثقل الوزنى فى الأبحر الثلاثية المقاطع ، حيث أفضى اللعب بتوزيع الكلمات إلى خلق إمكانات للتغيير غير متوقعة ، وهى الخاصية التى كانت قد توارت فى الأبحر الثنائية المقاطع لتحل محلها ضروب من النغمات النمطية .

غير أنه بعد «تيكراسوف » ، و« فت » ، و: « أ . ك . تولستوى » تكونت فى إطار الأبحر الثلاثية المقاطع ثوابت نغمية ترتبط فى واعية المتلقى بمؤلفين بأعينهم ، وبموضوعات وأجناس أدبية معينة ، وبهذا نفسه وصل البيت الشعرى الكلاسيكى إلى درجة من التطور استطاع ضمن حدودها أن يبدع ما لم يكن متوقعا ، وإن كان هذا بدوره عن طريق ما يدعى بالبارودية parody أو المحاكاة التهكمية الساخرة . ومن الحق أن هذا الصراع « البارودى » بين الإيقاعية والنغمية قد غدا عند نهاية القرن التاسع عشر واحدا من أهم سبل تجديد التجربة الفنية فى مجال الإيقاع .

بيد أنه كان هناك – مع ذلك – طريق آخر ، فعلى أساس الثقافة الشعرية العظيمة للقرن التاسع عشر ، وعلى أساس من ذلك النظام الشعرى الذى كان يطبق آنذاك عن سعة ، والذى كان قد أصبح بالفعل قاعدة أصولية ثابتة ، على أساس من هذا وذاك أضحى ممكنا إحداث تغييرات أكثر جراة ، وأكثر انفلاتا من القيود الشعرية ، وهذا يعنى أن تقاليد القرن التاسع عشر قد لعبت بالنسبة لشعر القرن العشرين (فيما يخص تجربة الإيقاع) نفس

الدور الذى لعبته أوزان الإيامب المتبور التى رادها لومانوسوف ، والذى لعبته تفعيله أناشيد الطفولة بالنسبة لشعر القرن الثامن عشر ؛ لأن هذه التقاليد قد أعطت الشعور بالقاعدة ، وهو الشعور الذى كان من العمق والقوة بحيث إن المتلقى أضحى يستقبل حتى الشعر الحر باعتباره شعرا دون خطأ فى هذا الاعتبار .

وهكذا ، فإن البنية الإيقاعية - الوزنية ، ليست مجرد نظام منعزل بذاته ، وليست مجرد هيكل يخلو من التناقضات الداخلية التى تتجلى فى توزيع المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، بل إن تلك البنية على التحقيق جدل .. توتر بين أنماط مختلفة ، ويكون من نتيجة هذه التقنيات المعقدة ما يدعى « بالتلقائية من خلال الشرطية » ، وهى السمة التى تكفل للعمل الشعرى محتوى بالغ الكثافة .

الهوامش

(١) عن تلك الإحصاءات والتجارب التى أجريت بدقة بالغة على مواقع النبر الفعلى فى الإيامب الروسى يراجع كتاب : ك ، تارانوفسكى : الإيقاع المزدوج فى الشعر الروسى – بيوجراد سنة ١٩٥٣ .

(٢) انظر

ف . م . جيرمونسكى : مدخل الى علم الوزن – نظرية الشعر – ليننجراد سنة ١٩٢٥ .

ب . ف . توماشيفسكى : العروض الروسى : الوزن – براج سنه ١٩٢٣

ب . ف . توماشيفسكى : عن الشعر – ليننجراد سنة ١٩٢٩ .

• وقد أثبتت الأعمال الجديدة للعلامة فليشمان أن توماشيفسكى بدأ كمتابع لما رآه بريوسف ،ومناقش لما رآه « بيلى » ، وهى حقيقة تؤكد التأثير العظيم لذلك الأخير بالذات على توماشيفسكى .

(٣) يقصد بالتفعيل تقطيع البيت إلى تفعيلات (المترجم) .

(٤) ب .ف . توماشيفسكى : عن الشعر – ليننجراد سنة ١٩٢٩ – ص ١٢ .

(٥) ف . توماشيفسكى : الأسلوبية والعروض – ليننجراد سنة ١٩٥٩ – ص٣٥٤ – ٣٥٥ .

(٦) أندريه بيلى : الإيقاع جدلية – موسكو – ص ٥٥ .

(٧) ل . إ . تيموفييف : قضايا الشعر – موسكو سنه ١٩٣١ – ص ٦١ .

(٨) نقول الناضج ، لأن الأطفال عادة ما يقرأون الشعر مقطعا ، لأن قراءة الشعر بالنسبة إليهم هى فى ذات الوقت محاولة لإتقان الكلام شعرا على وجه العموم .

(٩) ب . ى . بوخشتاب : عن بنية الشعر الروسى الكلاسيكى – دراسات فى الأنظمة السيميولوجية –الجزء الثالث – الإصدار رقم ١٣٦ لجامعة تارتوس سنة ١٩٦٩ – ص ٣٨٨ .

(١٠) الأنابست : وزن من الأوزان القديمة للشعر فى اللغات الأوربية الحية .

(١١) الإيامب lamb تفعيل أوبحر عروضى مؤلف من مقطع قصير يتبعه مقطع طويل ، أو مؤلف من مقطع غير مشدد النطق يتبعه مقطع مشدد النطق ، وتمثل النون المهملة فى ترميز النص السابق المقطع القصير أو غير المنبور على حين تمثل الألف المائلة المقطع الطويل أو المنبور – المترجم .

(١٢) من المهم أن نشير فى هذا المقام إلى رأى فياتش إيفانوف ، الذى عبر عنه فى الانعقاد الرابع للمدرسة الصيفية ، وكان مخصصا لدراسة الأنظمة الثانوية المُنَمْذَجَة (تارتو سنة ١٩٧٠) . وطبقا لهذا الرأى فإن الشعر الحر Vers Libre ينبغى أن ينظر إليه باعتباره تأليفا بين دفقات وزنية ، مختلفة وغير مؤتلفة فى العادة .

(١٣) درجا فن : جابريل روما نوفيتش ، شاعر روسى مجدد – ولد سنة ١٧٤٣ فى قازان ، وتوفى سنة ١٨١٦ . عرف بميله إلى التجديد ، وثورته على نقاء الأجناس الأدبية الكلاسيكية ، ومن أهم محاولاته فى هذا الصدد المزج بين الهجاء والقصيد ، والخلط بين التجارب الحيوية والذاتية ، والعمل على تطعيم اللغة الشعرية بأمشاج اللغة اليومية ، وشعره يعتبر مهادا درجت عليه أشعار رائد الشعر الروسى العظيم ألكسندر بوشكين .

(١٤) انظر : كيريل تارانوفسكى : عن العلاقات التبادلية بين الوزن الشعرى والموضوع . موضوع فى كتاب :
American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofie, 1963.

قضية القافية

إن الوظيفة الفنية للقافية تقترب إلى حد كبير من الوظيفة الفنية التى تنهض بها الوحدات الإيقاعية ، وليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقدة بين خاصيتى التكرار واللاتكرار ، والتى تتميز بها البنية الإيقاعية ، تتميز بها أيضا وبنفس القدر عملية التقفية .

وتدين أصول نظرية القافية الحديثة بنشأتها إلى ف . م . جيرمونسكى الذى تميز عن أقرانه من أتباع مدرسة الدراسة الصوتية للشعر (Ohrphilologic) بما ارتآه فى كتابه الصادر سنه ١٩٢٣ تحت عنوان : « القافية ، تاريخها ونظريتها » من أن القافية ، لا تعنى مجرد التطابق بين الأصوات ، ولكنها ظاهرة من الظواهر الإيقاعية ، وقد كتب جيرمونسكى فى ذلك ، « يجب أن ندرج تحت مفهوم القافية كل تكرار صوتى يؤدى وظيفة عضوية فى المركب الموسيقى للشعر »[1] .

وقد أصبحت مقولة جيرمونسكى هذه أساسا لشتى المفاهيم التى تناولت القافية فيما بعد .

ومن الضرورى أن نلاحظ – مع ذلك – أن مثل هذا المفهوم للقافية يضع فى اعتباره القافية داخل القصيدة ، وهو مفهوم ذائع وذو قيمة بلا مراء ، ولكنه مع ذلك وعلى إطلاقه لا يشكل الخيار الوحيد فى الموضوع ؛ فتاريخ القافية فى الشعر الروسى – على سبيل المثال – يشهد بأن العلاقة بينها – نعنى القافية – وبين الكلام الشعرى لا تمثل الإمكانية الوحيدة . والشعر الروسى القديم ، والغناء الشعبى ، والملاحم – كل ذلك لم يتجاهل القافية فحسب ، بل واستبعدها تماما ، لأن شعر هذه الحقبة كان يرتبط بالتغنى ، وعلاقة التغنى بالتقفية – فيما يبدو – علاقة إضافية بمعنى أنك تجد القافية فى الأجناس النثرية فقط ، على حين لا يمكن أن تجدها متحدة أو مقرونة بالغناء ؛ فالقافية فى هذا النظام كانت سمة النثر ، والنثر الفنى على وجه التحديد ، ذلك النثر الذى يتميز بنائيا عن الشعر وعن كل ضروب الكلام غير الفنى ، سواء من هذه الضروب ما كان كلاما عمليا دارجا يقع فى درجة فنية هابطة من سلم القيم الثقافية لحقبة العصور الوسطى ، أو ما كان منها خاصية شعائرية أو دينية أو رسمية أو تاريخية ، بحيث يقع فى درجة تعلو عنه . وهذا النثر الفنى المقفى الذى يثير « المتعة » كانت تندرج تحته الأمثال ، والهزليات الاستعراضية من ناحية ، والمنمنمات اللغوية من ناحية أخرى ، وهنا ، وعلى وجه الخصوص ، يظهر ذلك المزج بين الثقافتين الباروكية والاستعراضية ، الأمر الذى تسنى لنا الكتابة عنه فى مناسبة سابقة[2] .

ولم تبدأ القافية فى الاتحاد بالشعر والنهوض بوظيفتها الإيقاعية العضوية إلا مع نشأة الشعر الإنشادى الدارج ، وإن كان هذا الضرب من الشعر قد احتفظ مع ذلك بجانب هام من جوانب النثر ، وهو التركيز على المضمون .

إن التكرار الإيقاعى تكرار موقعى ، ويعنى ذلك أن الفونيم – باعتباره الوحدة الأولية لمستوى لغوى معين – يندرج ضمن مجموعة الدلائل المميزة ، وبهذه الصورة فإن عنصر الفعالية فى هذه الحالة ينتمى إلى خطة التعبير .

وقد كانت البدايات الأولى للقافية تبنى بناء جراماتيكيا أو اشتقاقيا ، وكانت الغالبية العظمى من نماذجها ذات طابع تصريفى محض ؛ إليك هذا الجزء من إحدى الأغانى الشعبية القديمة :

الطبيب الهولندى
والصيدلى الطيب
أصلحا عجائز العجزة فتحولوا شبابا
وعادت عقولهم سليمة من غير سوء

هأنذا أعددت الماكينة إعدادا جيدا
وهيأت كل آلاتى
فتعالوا إلىّ من جميع الأصقاع
وأشيدوا بما لدى من علم .

فقوافى هذه الأبيات مرتبة كالتالى :

. . . Lekar
. . . aptekar
. . . perepravliat
. . . poverjdati
. . . izgotovil
. . . prigatovil
. . . priejayte
. . . proslavliayte (٤)

وبنفس الشكل تنبنى القوافى كذلك فيما يدعى بفن « المنمنمات النثرية » .

ولأن القافية الاشتقاقية أو التصريفية ينطبق عليها ما ينطبق على تكرار أى وحدة أخرى على المستوى النطقى أو الصرفى فإنها سرعان ما تلامست مع مجال الدلالة Semantics بطريقة مباشرة ، وبقدر ما كانت تتطابق عناصر التعبير ، ويتعاظم دور المعنى باعتباره الملمح المميز ، كانت صلة البنية بالمضمون تغدو أكثر وضوحا ومباشرة .

إن وقع القافية فى نفسية المتلقى يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع ، وهذا يعنى أنها ذات طابع دلالى أكثر مما هى ذات طابع نطقى أو صوتى . وليس من الصعب الاقتناع

بهذه الحقيقة إذا قارنا ما بين القوافى التى تعتمد على التكرار لفظا ومعنى والقوافى التى تشترك لفظا وتختلف معنى ، ففى كلتا الحالتين نرى التطابق الصوتى والايقاعى واحدا ، غير أن اختلاف المعانى ، بل وانبتات ما بينها ،فى حالة المشترك اللفظى ، يجعل القافية تبدو أكثر غنى ، أما فى حالة تكرار القوافى لفظا ومعنى فإنها تترك فى النفس انطباعا ضئيلا ، بل لا يكاد يعترف بها قوافى على الاطلاق .

مرة أخرى نعود إلى تلك الفكرة ، فكرة أن التكرار يعني – كذلك – الاختلاف ، أن المطابقة على مستوى مّا تشير إلى عدم المطابقة على مستوى آخر ، وهكذا تكون القافية ، من ثمة ،تجليا لواحد من أكثر مستويات البنية الشعرية تناقضا وجدلا ، فهى – من ناحية – تنهض بتلك الوظيفة التى كان ينهض بها التوازى الدلالى فى الشعر الشعبى غير المقفى ، بحكم أنها تسلك القصيدة فى ثنائيات أو أزواج من الأبيات ، موجهة إيانا – فى ذلك الوقت – إلى استقبال هذه الثنائيات لا باعتبارها توحدا بين قولين كل منهما مستقل عن الآخر ، بل باعتبار كل منها تتضمن طريقتين اثنتين لقول نفس الشيء ، ثم هى – أى القافية – تقوم على المستوى اللغوى – الاشتقاقى بنفس الصنيع الذى يقوم به تجنيس صدور الأبيات anaphora على المستوى التركيبى .

ومن القافية بالذات يبدأ – أيضا – ما يدعى بنية المضمون ، تلك التى تمثل الملمح الفارق بالنسبة إلى الشعر ، ومن هذا المنطلق فإن قاعدة التقفية يمكن أن تلحظ على مستويات بنائية أكثر علوا . ويمكن القول – من ثمة – إن القافية تنتمى ، وبدرجة متساوية ، إلى أنظمة مختلفة ، منها ما هو إيقاعى ،ومنها ما هو صوتى ،ومنها ما هو دلالى ، وما ضآلة الدراسات التى عكفت على القافية إذا قورنت بالدراسات التى عكفت على غيرها من المقولات الشعرية ، إلا نابعة ، وإلى حد كبير ، من صعوبة وتعقد طبيعتها .

إن قضية العلاقة بين القافية وبقية مستويات المركب النصى لم تطرح على إطلاقها حتى الآن ، على الرغم من تلك الحقيقة التى تتضح من خلال شعر القرنين التاسع عشر والعشرين على سبيل التمثيل ، حقيقة أن اهتزاز القيود المفروضة على النظام الايقاعى « يعوض » دائما بازدياد القيود المفروضة على مفهوم ما يسمى بالقافية الجيدة ، فكلما تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعرى أصبح دور القافية فى العمل الشعرى أكثر وضوحا .

وعلى العكس من ذلك ، كلما ضعفت خاصية « المجاز » فى العمل ، واكب ذلك – تقريبا – تقلص الدور البنائى للقافية ، ومن ثم فإن ما يسمى بالشعر الأبيض (أو الشعر المطلق من القافية) يتحاشى الأساليب المجازية كقاعدة عامة ، وأوضح البراهين على ذلك شعر بوشكين الذى نظمه فى الثلاثينيات من القرن الماضى(٥) .

إن المطابقة بين التكوينات الصوتية فى القوافى تقابلها تلك الحقيقة ، وهى أن كلمات القوافى قد لا تكون لها خارج نطاق النص الماثل علاقة فيما بينها ، ومن هذه المقابلة أو المواجهة تتولد تأثيرات معنوية غير متوقعة ، بل إنه كلما قلت نقاط التلاقى بين المجالات الدلالية

والأسلوبية والعاطفية لمعانى الكلمات ، كلما كان التماسّ بين هذه الكلمات عبر القوافى أكثر إثارة لعدم التوقع ،من ثم يصبح المستوى البنائى الذى يتم على صعيده هذا التماسّ أكثر قيمة فى معمار النص الأدبى ، الأمر الذى يسمح له فى النهاية بأن يوحد بين ألفاظ القوافى جميعا فى كل لا يتجزأ . لنقرأ هذه المقطوعة :

Daje

Merin sivy

jelaet

Jesn iziashnoi

U Krasivoi

Vertit

igrivo

Khvostom igrivoi

vertit vsegda

no Osobo pilko

esli

navstrecho

Osoba - Kobilka

حتى

الحصان الرمادى

يتمنى

الحياة أنيقة

وجميلة

إنه يلعب بالذيل والعرف

يلعب على الدوام

ولكنه يلتهب شوقا على وجه الخصوص

حينما

يخطو إلى لقاء

الفرس بخاصة

(ف . ماياكوفسكى)

فالقرب بين القافية الثانية Sivy والقافية الخامسة Kra-sivoi سرعان ما يطرح خاصية التناقض الدلالى الأساسى الكامن فى كل القصيدة ؛ ذلك أن فقدان المواءمة بين هذه الكلمات أسلوبيا ومعنى طبقا للمعتاد من استخداماتها الأدبية واللغوية يفضى بنا إلى افتراض أن كلمة Krasivoi

تحظى في النص الماثل بمعنى خاص يماثل ذلك الذى تشف عنه كلمة Sivy (وهى جزء أساسى في المدماك التعبيرى , merin sivy أى الحصان الرمادى ، ومعناه محدد تماما) . ثم إن عدم اعتيادنا لهذا المعنى الثانى ، والمقاومة العنيدة من قبل كل مذخورنا من التجارب الثقافية واللغوية ، كل هذا يحدد ما تحظى به البنية الدلالية للنص من خواص المفاجاة والتأثير ، ونفس الشيء يقال عن بقية قوافي هذه القصيدة ، من نمط . "Frachey" Îrachey".

أما القافيتان "asobo pilko"- "asoba - Kobilka" فإنهما تخلقان وضعا أكثر تعقيدا من كل ما تقدم ؛ فالتضاد الأسلوبى بين لفظة « pilko الشوق » ذات الطابع الرومانتيكى ، ولفظة « Kobilkaالفرس » ذات الطابع الدارج ، يتكامل بالتعارض القائم بين تكوينات صوتية متشابهة نطقا (إذ تتطابق osobo و asobo فى النطق) ومختلفة من حيث الوظائف الجراماتيكية ، وبالنسبة للقارىء المعنى بقضايا اللغة والشعر سرعان ما يتكشف له في هذا المقام اعتبار آخر مؤثر ، ألا وهو التناقض بين الرسم الكتابى والنطق الصوتى ، ولا ينبغى أن ننسى بهذه المناسبة احتفاء المستقبليين الشديد بالرسم الكتابى للنص . كذلك تتكشف القافيتان Igrivo - grivoi « عن منظور دلالى آخر ، ففى الجزء المستشهد به من النص نرى مجموعتين متقابلتين من الكلمات : كلمات تنتمى إلى العالم البشرى ، وأخرى تتعلق بعالم الخيل ، ويتوازى تحول الدلالة الغفل أو المباشرة إلى دلالة شعرية أو نسبية مع تحول الدلالة « الخيلية » الحيوانية إلى دلالة إنسانية (يتحقق هذا التحول بالطريقة الآتية ، وهى أن كلمات كل مجموعة تتحول دلاليا إلى مجال المجموعة الأخرى ، ومن ثم فإن كل فلذة كلامية تنتقل إلى حيز إحداث الدلالة ، باعتبار أن كل مجال التعبير الشعرى هو مجال دال) .

الهوامش

(١) ف .جيرمونسكى : القافية ، تاريخها ونظريتها – براج سنة ١٩٣٢ – ص ٩ . ولهذا الاقتباس صيغة مبكرة فى كتابه المنشور سنة ١٩٢٢ تحت عنوان : « شعر ألكسندر بلوك » ، حيث كتب : « إننا نسمى بالقافية كل تكرار صوتى يأتى فى نهاية المجاميع الإيقاعية المتناظرة » – الكتاب المذكور ص ٩١ .

(٢) الباروكية أسلوب فى التعبير الفنى ساد فى القرن السابع عشر بخاصة ، ويتميز على الجملة بدقة الزخرفة والغرابة والاصطناع (المترجم) .

(٣) انظر : ى . م . لوتمان : ملاحظات حول قضية الباروك فى الأدب الروسى . سنة ١٩٦٨ – ص ٢١ .

(٤) النص فى الأصل مكتوب بالأبجدية الروسية ،وفضلنا هنا الإبقاء على صيغته النطقية مع كتابته برسم الأبجدية الإنجليزية ، مراعاة لظروف الطباعة (المترجم) .

(٥) ما قلناه لا ينطبق على الشعر الحر الذى يخضع بعامة لقواعد أخرى لم تدرس بعد بما فيه الكفاية .

التكرار على المستوى الصوتى Phonetic

لوحظ من قديم أن التكرار الصوتى فى الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التى يخضع لها الكلام غير الفنى ، فإذا كان الكلام العادى ينظر إليه باعتباره كلاما غير منتظم ، بمعنى أنه لا يؤخذ فى الحسبان تميز بنائه بوضع لغوى خاص ، فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص ، بما فى ذلك المستوى الصوتى .

وفى أكثر الحالات انتشارا (وإن كان الأحرى أن نقول أكثرها وضوحا لدى الملاحظة ، بحكم أوليتها) فإن انتقاء الكلمات يتم بحيث تتردد أصوات معينة بصورة أكثر أو أقل مما هو معتاد فى عرف اللغة ، وهو العرف الذى قد يكون من الصعب صياغته ، ولكنه – مع ذلك ، وبالفطرة – فى متناول كل من يمتلك ناصية اللغة . وهذا العرف يتحقق بصفة خاصة فيما يمكن أن يدعى بالتلقائية ؛ فما دمنا لا نلاحظ هذا أو ذاك من جوانب اللغة فى نص ما فإن بوسعنا أن نثق بأن معساره يتفق وقواعد المألوف من الاستعمال اللغوى ، أما التكثيف المتعمد فى استعمال هذا أو ذاك من العناصر اللغوية ، فإنه يجعل من ذلك العنصر محلا للملاحظة ، كما يجعل منه عنصرا نشطا من الوجهة البنائية ، وبالمثل فإن التردد الأقل لعنصر ما أو مجموعة عناصر يمكن أن يكون طريقة من طرق التميز .

غير أنه ، وبحكم كون المعدل اللغوى يتيح – وعلى كل المستويات – مسافة معينة – وأحيانا مسافة لا بأس بها – بين الحد الأدنى والحد الأعلى لما هو مسموح به ، وكذلك نظرا للأحجام الصغيرة التى تتسع بها النصوص الأدبية ، الأمر الذى يترتب عليه إمكان أن يكون غياب هذا العنصر أو ذاك شيئا يحدث بمحض المصادفة – لكل هذه الاعتبارات فإن « عدم الاستخدام » الذى يشكل خاصية بنائية يتم فى أحوال كثيرة بطريقة مغايرة ، إذ يسبقه فى العادة تردد صحيح ومنتظم وبمعدل مرتفع لعنصر ما ، مما يخلق نوعا من قوة الدفع الايقاعية ، وحينئذ وفى نفس الموقع الذى كنا نتوقع فيه ظهور ذلك العنصر نراه غائبا ، الأمر الذى يخلق انطباعا « بالانحراف » أو « الإخلال » ، ويعطى الإحساس بالحد الأدنى من « اللانظام » ، الإحساس بالبساطة ، وبطبيعية النص .

وفيما عدا كثرة تكرار مجموعات بعينها من الأصوات أو الفونيمات ، فإن من المهم أن نلحظ تكرار مواقعها ، كأن تكون فى بداية الكلام أو البيت الشعرى ، أو أن تكون فى العناصر المتصرفة ، أو المنبورة ، أو أن تكون متمثلة فى تكرار مجموعات صوتية كل منها بالنسبة إلى الأخرى ، وهكذا .

ويحظى التكرار الصوتى فى الشعر بوظيفة فنية محددة ، ذلك أن الأصوات اللغوية تساق إلى القارئ فى شكل وحدات نطقية ، أما الترتيب الذى يفترض وجوده بالنسبة إلى هذه

الأصوات فينتقل إلى الكلمات التى تبدو وقد تكونت على نحو ما ، وإذا كانت العلاقات الطبيعية هى التى تقوم بتنظيم اللغة ، فإنه يتضاف إلى هذه العلاقات« نظام من نوع فوقى » يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه بحسب اللغة ، ويصهرها فى مجموعات جديدة دالة ، وبهذه الصورة فإن التنظيم الفونولوجى للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذى دلالة .

ويمكن أن نميز فى نطاق منظومة التكرارات الصوتية بين نزعتين ملحوظتين : إحداهما تميل إلى إقامة نوع من الاطراد وأتوماتيكية البنية ، والأخرى تنحو إلى الانحراف بها أو عنها .

ولنورد على ذلك هذا المثال من قصيدة « التلال » للشاعرة م .تسفيتايفا :

برسيفون صريعة الثمرة Persefona, zernom zagloblennaya

الشفاه قرمز مضموم gob oporstfoyoshi bagrets

أهدابك منكسرة i resnitsi tfoi - zozoprinami

iوالنجوم سن ذهبى zvezdi zolotoi zobets

فهذا النص يتضمن فى داخله بعض المتواليات الكلامية التى تبدو منطقية تماما من وجهة نظر القوانين اللغوية العادية ، وذلك من أمثال ؛ « برسيفون صريعة الثمرة » ، « أهدابك – منكسرة » . غير أننا نصادف بجوار هذه المتواليات العادية متواليات أخرى تخلق بعض الإحساس بالغرابة ، من مثل إلحاق البيت الثانى بالبيت الأول ، والبيت الرابع بالبيت الثالث ، وغرابة هذا الإلحاق تجلو نفسها فى صور مختلفة : فبين البيت الأول والبيت الثاني ينبغى أن تتواجد علاقة ما (كعلاقات التقابل أو المقارنة أو السببية) ، ولكن المفارقة أن هذه العلاقة لا تعبر عن نفسها تركيبيا أو سياقيا ، أما البيتان الثانى والثالث ، والبيتان الثالث والرابع ، فمرتبطان تركيبيا ، ولكن هذا الارتباط يتعارض تماما مع مضمون العبارة الشعرية .

وهكذا ، فليس من الصعب الاقتناع بأنه حيثما كانت العلاقات العادية غير تامة أو غير مبررة فإنه يزداد الاتكاء بخاصة على العلاقات الفونولوجية ، أو الصوتية ، وفى مقابل ذلك ، فإنه كلما كان التنظيم التركيبى والصرفى واضحا عبر جزئيات النص ، ضعف الاتكاء على التنظيم الصوتى .

ولنتأمل الصلات الصوتية الأساسية فى المقتطف الذى أوردناه من قصيدة تسفيتايفا ، ففى أول بيت نلحظ إحدى هذه الصلات ممثلة فى تجنيس أوائل الكلمات zernom zagloblennaya ، ومقارنة هاتين الكلمتين ، بالإضافة إلى علاقتهما بأسطورة « برسيفون » ، كل ذلك ينعش المعنى الأسطورى فى لفظة zerno أو « بذرة » ، هذا المعنى المتمثل فى « أن التهام الثمرة (رمز الحب) = سبب الموت » ، بيد أن هذه الرابطة بين لفظة « البذرة » والرمزية الجنسية لا تتجلى بكامل وضوحها إلا من خلال الوشائج الفونولوجية التى تصل ما بين البيت الأول والبيت الثانى .

وإذا كان التجانس بين بدايتي الكلمتين بالصوت "z" ينهض بمهمة التوحيد بينهما فإن رابطة المجموعة الصوتية المتمثلة فى أصوات "gob" تصل ما بين نهاية البيت الأول وبداية البيت الثاني ، كما تصل ما بين دلالة الموت ومعنى الشفاه ، وبالاضافة إلى ذلك فإن وحدات البيت الثاني ترتبط فيما بينها ارتباطا صوتيا وثيقا ، لأن كلمة "oporstfoyoshi" تكرر صوت اللين الموجود فى أول كلمة فى البيت (ob - op)، على حين تنهض لفظة "bagrets" بتكرار الأصوات الساكنة (gb - bg) .

ونتيجة لهذا يتكون كل دلالى معين ، تندرج تحته كل مجالات المعانى التى تطرحها الكلمات الثلاث . وكل هذه السلسلة من المعانى على صلة « بيرسيفون » التى تقوم – فى المقتطف الذى أوردناه – مقام ضمير المتكلم فى بقية مقاطع القصيدة ، أما ضمير المخاطب المقابل له (والذى يسلك البيتين الثالث والرابع) فإنه يحظى كذلك بامتداداته الفونولوجية الخاصة ، ففى كلمات مثل : "zobets, zolotoi, zvezdi, zazobrinami" نرى كيف أن الإيقاع الصوتى فى : "Z - zob"، "zv-zd, zlt, zob" قد أسهم فى خلق قائمة من الصلات المشتركة ، الناتجة من تلاقى المعانى المعجمية لهذه المركبات الصوتية ، وهو التلاقى الذى يعزى محتواه الدلالى – بدوره – إلى لفظة « الأهداب » التى تتصدر البيت الثالث . وهكذا فإن هاتين السلسلتين من التداعيات الصوتية تحاكيان التناقض القائم بين أسلوب الخطاب الشعرى : أنا ، أنت ، بمثل ما أنهما ينسجمان ويتقابلان مع الترابط الصوتى ممثلا فى :

"Zagloblennaya - Zazobrinami"

و : .... "Bagrets - Zobets"

وبهذه الصورة ، فإن البنية الصوتية للنص تشكل مستوى من العلاقات الفوقية بحيث يعكس نفس الطابع الذى تتميز به البنية الدلالية .

وثمة فكرة شائعة عن أن البنية الصوتية للنص عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات قد اختيرت خصيصا من قبل الشاعر ،على أن تفهم الأصوات فى تلك الحالة باعتبارها وحدات فى تكوين طبيعى معين .

وانطلاقا من هذا التصور يقولون إنه عند دراسة بنية صوتية ما ، فإنه ينبغى توجيه الاهتمام إلى الكتابة الصوتية لا إلى الرسم الخطى المألوف ، ومع ذلك فإن المسألة ربما كانت أكثر تعقيدا من هذا ، لأن البنية إنما تبنى طبقا لمستويات عدة : ففى بعض الأحوال يقتضى الأمر تنظيم الرموز التبادلية للفونيمات الصوتية ، ويلحظ هذا بخاصة فى تلك اللغات التى يتوقف فيها نطق الفونيم على موقعه من الكلمة[1] ، كما هو الحال فى اللغة الروسية المعاصرة ، وفى أحيان أخرى يقتضى الأمر تنظيم الفونيمات ذاتها ، وطورا ثالثا تندرج فى البنية حتى الأنساق الصرفية أو المورفولوجية ، ومن ثم فإن حرف جر مثل "S" ينطق مجهورا فى مواقع معينة ، غير أنه بسبب عمومية الوظيفة المورفولوجية قد يتماثل مع النطق المهموس لهذا الحرف . لنقرأ هذا المقتطف من قصيدة « المنضدة » لتسفيتايفا :

Vi - S atrijkami, Ya - S knijkami .
Vi - S alivkami, Ya - S rifmami .

ومعناه : أنت مع تجشؤاتك ، وأنا مع كتبى
أنت مع زيتوناتك ، وأنا مع قوافىّ

فسوف نجد أن حرف الـ "S" هنا ينطق تارة « كالسين » ، وتارة « كالزاى » ، غير أن وحدة الانتماء المورفولوجي والكتابى تدفع بانتباهنا دفعا إلى الوحدة الأكيدة لهذا العنصر فى تكراراته عبر النص . وفى هذه الحالة فإن الاهتمام بشكل الكتابة الشعرية يعطى أكثر مما تعطيه الكتابة الصوتية .

وفى الكلام العادى نلاحظ أن العلاقة بين مستويات الرموز التمايزية (التبادلية) للوحدات الصوتية ، والكتابية ، والصرفية ، تتم على نحو تلقائى ، ونكتفى نحن باستقبال كل هذه الجوانب دفعة واحدة . أما فى الشعر ، فإن بعض هذه المستويات قد ينتظم بطريقة تكاملية ، على حين لا يكون بعضها الآخر كذلك ، ومن ثم فإن العلاقة بين هذه المستويات هى علاقة حرة تسمح بجعل نفس نظام هذه العلاقة أمرا ذا مغزى ، وذا قيمة . واعتمادا على أنه فى إطار هذا المركب يوجد ما هو منتظم إلى حد كبير ، فإن من المفيد الالتجاء إلى تحليل الكتابة الصوتية Transcript والتى تسجل النطق الواقعى ، وكذا تحليل الكتابة الخطية والمعطيات الصرفية .

ومما سبق يمكن أن نستلخص عددا من النتائج ، وأكثر هذه النتائج أهمية أن ما يدعى بموسيقية الشعر ليس ظاهرة صوتية بطبيعته ، ومن ثم فإن إقامة نوع من التناقض بين الشكل الموسيقى والمضمون الشعرى هو — على أحسن الفروض ، وببساطة — غير دقيق ، فموسيقية الشعر تتولد من خلال ذلك التوتر الذى ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميزة ، وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالى والتاعدى والانشادى ، ثم بقدر ما يتضاعف ما نلحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتى ، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى ، تتنامى موسيقية النص الشعرى بالنسبة إلى المتلقى .

من هذا يتبين أن موسيقية النص الشعرى ليست خاصية مطلقة ، وليست خاصية طبيعية محضة ، فالمستمع الذى بوسعه أن يتنبأ مقدما بنسق القوافى المحتملة لدى شاعر ما أو اتجاه شعرى ما ، قد لا يمكنه ان يكون فكرة واضحة عن الجانب الصوتى فى النص ، ولهذا صلة بما هو معروف فى تاريخ الشعر العالمى مما يدعى بظاهرة تقادم الكلمات ، « فالكلمات حين تدخل فى طور الاستعمال ، تبلى كما يبلى الثوب » (هكذا يقول ماياكوفسكى) . ومن قبل كتب بوشكين هو الآخر عن تقادم القوافى ، كما كتب عن ذلك من بعده آخرون ، وإن كان الجهاز الصوتى للغة لا يتغير بالسرعة الممكنة ، كما أن ما يبدو من القوافى « متقادما » فى إطار نسق ما ، وما يبدو من أنماط البنية الصوتية مستبعدا بحكم دورانه وابتذاله ، كل من هذا وذاك

قد يقتحم سياقات نصية ثقافية جديدة ، ومن ثم يضحى غير متوقع ، ويغدو مهيئا لحمل الرسالة ، وهكذا فإن موسيقية الكلمات قد تسترد فتاءها رغم أن تلك الكلمات ذاتها قد لا تكون تعرضت للتغيير من حيث تكوينها الصوتى .

إن الفهم العميق لحقيقة أن الفونيم أو الوحدة الصوتية الأولى ليست ببساطة صوتا ذا طبيعة مادية معينة ، وإنما هو الصوت الذى يحظى فى لغة الفن بقيمة بنائية محددة ، وعلى عديد من المستويات - هذا الفهم يضىء بخاصة قضية المحاكاة الصوتية ، وعادة ما يتأكد فى هذا الصدد مدى القرابة بين الأصوات الشعرية والأصوات فى الحياة الواقعية ، وإن كان التشابه هنا لا يكاد يزيد كثيرا عن التشابه بين أى موضوع واقعى وطريقة تجسيده ، فالصوت الطبيعى إنما « يعاد خلقه » بواسطة الفونيم ، نعنى بواسطة الأصوات وقد انتظمت وأضحت ذات مغزى ، وما خاصية « الطبيعية » « وعدم التشيؤ » هنا إلا مذكرة إيانا بحالات التصويت الفطرى ، تلك الحالات التى تتمثل فى الأصوات غير اللغوية الصادرة عن الإنسان ، كصوت العطاس أو صوت السعال ، والتى تتجسد فى فونيمات (أو رموز كتابية إذا كنا بصدد الكتابة) ، أى فى وحدات لغوية ، ففى مثل هذه الحالات لا يكون تعاملنا مع « إعادة خلق » بالمعنى الدقيق لهذا التعبير ، بل نحن بإزاء ضرب من المصادفة مشروط بهذه الحالات الماثلة ، وإن مما له دلالة فى هذا المقام أن المحاكيات الصوتية التى تقلد صياح الحيوانات المختلفة ليست متماثلة فى اللغات مع تنوعها ، لأن التطابق بين المحاكاة الصوتية وموضوعها لا يتحقق إلا فى إطار هذه اللغة أو تلك ، على الرغم من تميزه - نسبيا - بدقة تصويرية أكبر من تلك التى تتوفر فى الكلمات العادية .

وفى صلة بهذا تحظى قضية « اللغة الغامضة » بتكييف آخر ، والتصور الشائع عن « الغموض » باعتباره مرادفا « لعدم الدلالة » هو تصور غير دقيق ، لأن مقولة « اللغة عديمة الدلالة » ، أى اللغة فاقدة المعنى ، مقولة لا تخلو من تناقض على المستوى الاصطلاحى ، إذ إن مفهوم اللغة يعنى جهازا (ميكانيزم) لتوصيل المعانى ، كما أن ما تسمى « بالكلمات الغامضة » تتكون من وحدات صوتية (فونيمات) ، وفى أحوال كثيرة من وحدات صرفية (مورفيمات) ، وجذور ، هى بدورها عناصر فى لغة ما ، فهى إذن كلمات ولكن بلا معانى قاموسية مسجلة ، وهى - بالذات - كلمات من حيث إنها تمتلك الخواص الشكلية للكلام وتندرج فى إطار ما يتوزع إليه من أقسام ، وبما أنها كلمات فإن من المفروض - بالتالى - أنها ذات دلالات ، إذ لا توجد كلمات بلا دلالة ، وإن كانت هذه الدلالات - لسبب ما - غير معلومة للمتلقى ، وأحيانا حتى للمؤلف نفسه ، على حد ما نقرؤه فى « يفجينى أو نيجين »[2] : « أحب هذه الكلمة حبًا جمًا ، ولكننى لا أستطيع نقل ما تعنيه » ، وهكذا نرى أن ما يحدث أحيانا للمؤلف من عدم قدرته على تصنيف لفظة ما ، أو الترجمة عما تعنيه ، هو قريب - نوعيا - مما يدعى بالغموض .

أما أ . كروتشنيخ فحين يسوق مصطلح « الغموض » فإنه يفهم من هذا المصطلح كل

ما هو ذاتى ، متغير ، خاص ، من المعانى ، فى مقابل ما هو مستقر وعام من معانى الألفاظ . ومثل هذا المفهوم يسوغه ويوضحه المنطلق الأدبى للرجل ، ومنطقه فى الجدل حول اللغة الشعرية ، على الرغم من أنه مفهوم ، قد لا يكون له – حتى الآن – أى أساس من الناحية العلمية .

ولحقبة طويلة قبل نشأة الاتجاه المستقبلى futurism، وبعيدا عن أية صلة به ، كان يتفق أن نصادف فى الأدب الشعبى ، أو فى شعر الأطفال ، أو فى تراث عدد من المدارس الأدبية استعمالا لكلمات غير مفهومة من قبل جمهرة القراء ، نقصد كلمات لا يتحقق معناها مطلقا إلا بوحى من المناسبة ، ولا يتحدد الامن خلال السياق ، وعلى سبيل المثال فإننا قد نشك فى أن جميع القراء يعرفون معنى اسم « أوتوميدون avtomedon» الوارد فى « يفجينى أونيجين » .

وإذن فالسياق هو الذى يحدد دلالة الكلمة غير المعروفة ، فحين يكون المقام مقام الحديث عن التلقى الحى للغة ،فإن أى سامع لا يلوذ فى هذه الحالة بالقاموس ، بل إنه يحدس بالمعنى ، أو يخمنه انطلاقا من الموقف أو السياق الدلالى العام ، وبما أن السياق فى الشعر هو بنية شعرية قبل أى اعتبار ، فإن الكلمة غير المفهومة لا تبقى عديمة المعنى وإنما تتحول إلى ما يشبه النطفة فى المعانى أو الدلالات البنائية ، والدلالة البنائية الرئيسية فى هذه الحالة هى ما تطرحه علاقة الجدل بين كلمات النص والموضوع الذى تدل عليه :

بينما الصقالبة الريفيـون
أمام النار الهادئة
يعالجون بمطارقهم الروسية
منتجاتهم الخفيفة لأوربا
فإنهم يسبحون بحمد معالم
وأخاديد أرض وطنهم

(نفس المصدر فى يفجينى أونيجين) .

فالتأثير الكوميدى للتناقض بين شاعرية عبارة مثل « الصقالبة الريفيين » وما هو حى فى واعية القراء من تجسيد واقعى للحدادين القرويين يمثل بذاته مفتاحا لكل المقتطف الذى أوردناه(٣) .

وبهذه الصورة ينشأ التوتر بين القرب الشديد والتغريب الشديد ، بين نثرية الموضوع الشعرى – أى فى مادته الغفل – وشاعرية الكلمات التى تعبر عنه وعدم عاديتها ، وليس يغض من هذا أن لا يدرك القارئ معنى اسم مثل ، أوتوميدون ، إذ بهذا وجده يتأكد معنى « التغريب » أو البعد عن الابتذال ، فالكلمة التى قد تكون غير مفهومة بالنسبة لنا تتضمن عنصر الغرابة ، وتتلقى باعتبارها لفظة غير عادية ، لفظة مستكنة ، ولهذا بالذات فإنها ليست عديمة المعنى ، بل هى – بالأحرى – ذات معنى خاص ، ومن ثم نرى المترجمين فى غير قليل من الحالات

يحتفظون بمثل هذه الألفاظ ، كما يحتفظون بألفاظ المحاكاة الصوتية ، دون ترجمة ، على الرغم من أن فض مغاليقها ، وترجمتها ، قد لا تكون متعذرة .

إن متلقى الشعر يستقبل الكلمات غير المفهومة باعتبارها شاهدا على الصدق فى محاكاة غرابة الواقع ، إذ إنها تعكس صيغة الغرابة فى الحياة : إليك هذا النص الذى كتب فى الأصل باللغة اليابانية ، ولكنه تضمن كلمات غير يابانية ، فحين ترجم إلى الروسية أصبحت هذه الكلمات كما لو كانت يابانية وبالتالى « غريبة » :

« انتظرينى عند الجسر
باكارا - فونجارو - عند الجسر
سألها فى رجاء : قولى .. هل تنتظريننى ؟ »
« آه .. إننى لم أصطحب معى مظلة
تأمل .. إنها على وشك أن تمطر
باكارا - باكارا - فونجارو
باكارا - باكارا - فونجارو ..(٤) » .

ويمكن أن تعزى إلى الكلمة غير المعروفة فى النص معانى أخرى تتحدد فى ضوء ناحيتين ، أولاهما البنية الشعرية للقصيدة المعنية ، والأخرى الوظائف التى تسبغ على ما ليس مفهوما فى نظام ما من أنظمة ثقافة ما ، وقد يكون المعنى المعزوّ فى هذه الحالة « رفيعا » ، « جليلا » ، « صوابا » ، كما قد يكون « بغيضا » ، « مؤذيا » ، « غير ضرورى » ، « شائنا » الخ .. لكأننا حين نحاول تحديد معنى كلمة غير مفهومة نتبع نفس النسق الذى نتبعه حين سماعنا كلاما بلغة أجنبية لا نفهمها : فنحن إذ نترجم أصوات وكلمات هذه اللغة الأجنبية نخلع عليها - فى ذات الوقت - تلك الدلالات المعهودة فى لغتنا .

وقد كنا بهذا جميعه نحدد طبيعة « التكرار » فى البنية الفنية ، ومنه رأينا أن كل حالات التكرار تئول إلى خاصيتى التطابق أو التقابل مع بقية عناصر مستوى مّا من مستويات البنية الشعرية . ومن هذا يتضح أن عناصر البنية الشعرية تنتج زوجا من التناقضات التى تتميز بها بنية مّا بالذات ، على حين قد لا تتميز بها مادة تلك البنية (مادة الأدب فى تلك الحالة هى اللغة) ، لأن الطبيعة البنائية لهذه المادة إنما تؤخذ بعين الاعتبار على مستويات معينة ، أما على المستويات الأكثر تجريدا فإنها - على وجه العموم - لا توضع فى الحسبان ، ويكفى أن نمثل لهذا ببنية « الرومانتيكية فى الفن » ، فهى ضرورية لكل الأجناس الفنية ، كما أن جدواها كنموذج ليست موضع جدل ، ومع ذلك فإنها تقنعنا بأن اللغة باعتبارها مادة الأدب لا تلعب على هذا المستوى من التجريد أىّ دور .

وثنائيات التناقض - التطابق والتقابل - إذ تحقق ضربا من التنوع البنائى ، تؤلف فى ذات الوقت وحدات مركبة كبرى تقوم بدورها بتشكيل ثنائية من التناقضات ، وتلك تؤلف هى

الأخرى طبقة ثانية من الوحدات المركبة وهكذا . ومع ذلك فإن من الأهمية بمكان أن نؤكد أن سلم المستويات فى بنية اللغة يتشكل على نحو تحدث فيه الحركة فى اتجاه واحد صاعد من أبسط العناصر – الفونيم – إلى أكثرها تعقيدا ، أما سلم المستويات فى بنية العمل الشعرى فينبنى بصورة مختلفة ، إذ يتكون هذا السلم من اتحاد أكبر وأدق الأنظمة المنطلقة من منسوب معين متجهة إلى أعلى وأسفل فى آن معا ، فإذا أردنا تحديدا لهذا المنسوب فليس أقرب من مستوى الكلمة الذى يشكل القاعدة الدلالية فى كل النظام ، فمن فوق هذا المستوى تتدرج مستويات العناصر الأكثر كبرا من الكلمة ، ومن تحته تتوزع العناصر المكونة للكلمة ذاتها .

إن الوحدات الدلالية[٥] ، كما حاولنا إيضاحه ، تخلق ما يسمى بالمستوى المعجمى ، أما بقية الأنساق فأشد تعقيدا ، وهى تصهر كل هذه الوحدات الدلالية فى ثنائيات تناقضية لا يتسنى وجودها خارج البنية الفنية الماثلة ، الأمر الذى يشكل قاعدة صالحة لإبراز وتمييز رموز وعناصر المستوى الدلالى ، والتى تكون بدورها الخاصية المميزة لتلك البنية بالذات ، وهى الخاصية التى تحدث عنها « ل . تولستوى » تحت ما يسمى « بتسلسل الأفكار » .

الهوامش

(١) انتقلت قواعد نطق الروسية المعاصرة إلى الشعر فى العشرينات من القرن التاسع عشر ، أما فى شعر القرن الثامن عشر فإن توقف نطق الفونيمات الصائتة على مواقعها كان أمرا مغلوبا ولم يكن غالبا .

(٢) أحد الأعمال المشهورة للشاعر الروسى الكبير ألكسندر بوشكين (المترجم) .

(٣) لم يهتم النثر الكلاسيكى ، كما لم يعن الأسلوب البيانى لكارامزين ومدرسته ، بمثل هذه العلاقة بين العبارة والموضوع ، بل كان موطن العناية هو مدى التطابق بين العبارة والصورة الذهنية التى تعتبر مضمونا لها ، بغض النظر عن الوجود الواقعى للظاهرة .

(٤) النص فى الأصل للشاعر اليابانى : تيكا ماتسو موندزايمون : من قصيدة بعنوان : انتحار المحبين فى جزيرة الشراك السماوية ، وترجمتها إلى الروسية ق . ماركوفا . وقد ترجمنا المقتطف إلى اللغة العربية محتفظين بنفس النطق اليابانى للكلمات التى وردت فى الأصل اليابانى مستغلقة الدلالة ، وهى كلمات : باكارا - فونجارو ، إشارة إلى غرابتها بالنسبة إلى بقية النص ، ويبدو أن عملية التغريب هذه كانت مقصودة منذ البداية من قبل الشاعر اليابانى ، حيث حرص على تكرار هذه الكلمات بما يخلق نوعا من التقابل بينها وبين سائر النص .

(٥) يقصد الكلمات ، كما سبقت الإشارة (المترجم) .

الشكل الكتابى للشعر

يكمن الفرق – جزئيا – بين النص الشعرى والنص غير الشعرى فى أن مقدار المستويات البنائية وعناصرها المؤثرة فى اللغة العادية معروف مقدما ومحكوم سلفا بالنسبة إلى من يتحدث تلك اللغة ، أما فى النص الشعرى فإن على المتلقى سامعا أو قارئا أن يقوم – فوق ذلك – بتحديد أية إضمامة من الأنظمة الشفرية (الكودية) تلك التى تضبط حركة النص المطروح أمامه .

من ثم فإن أى نظام يقنن للشعر لابد أن يتلقى فى الأساس باعتباره قيمة ذات مغزى ، ولكى يتحقق هذا ينبغى – أولا – أن يكون هذا النظام منضبطا إلى درجة ملحوظة ، حتى يتميز به الشعر مما ليس متسقا من الظواهر النصية ، كما ينبغى – ثانيا – أن ينصدع هذا النظام بصورة مقننة ومحددة ، حتى يتوفر من إمكانات الصدع ما يمنح العمل الشعرى تنوعا وثراء فى الإمكانات الإخبارية فى إطار هذا النمط أو ذاك من أنماط البنية .

وتنظيم الشكل الكتابى للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعرى ، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة ، ففى أية لغة طبيعية لا تمثل البنية الكتابية – نعنى الشكل الخطى – أسلوبا ، كما لا تمثل نظاما تعبيريا خاصا ، بل هى تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة .

أما بالنسبة للنص الشعرى ، فباعتبار أنه ينهض عموما على أقصى حد من التنظيم فإنه يعنى كذلك بقرينة الحال ممثلة فى دقة الترتيب الكتابى للنص ، الأمر الذى يتجلى أولا وقبل كل شىء فى اقتران السطر الكتابى بالبيت الشعرى ، وهو اقتران وظيفى فى حقيقة الأمر ، ويحظى بقيمة كبيرة إلى درجة أنه عند أقصى حد من التعتيم التعبيرى للوسائل البنائية ، وإفضائها إلى ما يدعى ب « سالب – طريقة »[1] يبقى التوزيع الكتابى للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر .

ولعل مما تجدر ملاحظته فى هذا المقام أنه فى فترة نشوء الشعر الروسى المكتوب ، كانت الحاجة إلى توظيف التشكيل الخطى للشعر أكثر شدة وصرامة مما أصبحت عليه فيما بعد ، أما فى شعر عصر الباروك ، فإنه وقد تحرر من اقترانه الإجبارى بالموسيقى ، غدا أكثر وأوثق اتصالا بفن الرسم ، إلى حد أنه أضحى يتلقى كما لو كان ضربا من ضروب الفن التشكيلى ، ثم مع التطور التلقائى لوحظ كقاعدة نصية ، أن التعويل على المعالم اللغوية أصبح يشكل الملمح المميز للشعر ، ومع ذلك لم نعدم فى شعر شاعر مثل سيميون بلوتسكى طائفة من النماذج يقوم فيها المضمون بتحديد طبيعة الرسم الكتابى للنص[2] .

وفى القرن الثامن عشر كان الشعر يقتضى ضروبا شتى من وسائل التمييز الطباعى التى اختص بها الشعر ، والتى كان استخدامها فى النثر يخلق إحساسا بالأناقة المسرفة ، كتأطير الصفحات ، وبداية النصوص وإنهائها برسوم مصغرة وهكذا . وأصبح النص الشعرى مخطوطا أو مطبوعا يقترن اقترانا عضويا بالرسوم التوضيحية ، فى الوقت الذى كانت فيه الرواية ، مثلا ، لا تحظى ، فى أفضل الأحوال ، بأكثر من « لوحة » وحيدة على صفحة العنوان .

وعند نهايات القرن الثامن عشر يشتد فى واعية جمهرة المتلقين ذلك الإحساس بالتقابل بين الشعر والنثر باعتبارهما جنسين من فن القول يختلفان فيما بينهما اختلافا وظيفيا. ، ومن ثم تتضاءل الحاجة إلى ما يدعم هذا الإحساس ، وإن بقيت – مع ذلك – أهمية معلم جوهرى ومتفرد من معالم الشعر ، نعنى بذلك توزيعه خلال الأسطر الشعرية ، وفى هذا الإطار اكتشفت أساليب عديدة للكتابة داخل نطاق البنية الشعرية .

فنجد كارمازين – على سبيل المثال – يستغل طائفة من أنماط الاستخدام الشعرى لما يدعى بعلامات الترقيم (كالفواصل الأفقية ، والتنقيط الثلاثى)[٣] ، أما جوكوفسكى فيستغل الأحرف المائلة بوصفها وسائل تنغيمية ، وفى نفس الحقبة يجرى استعمال عدد آخر من العناصر ذات القيمة فى الخط الشعرى .

ولعل ظاهرة ترقيم المقطوعات الشعرية فى « يفجينى أو نيجين »[٤] من أبرز الأمثلة على كيفية استغلال طرائق الكتابة الشعرية كوسائل للتعبير الفنى ، سواء بتطبيق هذه الطرائق أو بالانحراف عنها ، وقد كان ترقيم المقطوعات الشعرية بما لهذا الترقيم من دلالة عددية ظاهرة واردة فى الشعر الأوربى لحقبة بوشكين ، ولأن الدلالة الرقمية تؤدى على الفور إلى ضرب من الانضباط الحاد ، فإن مجرد الخروج على هذا الانضباط يصبح أمرا غير متوقع وبدرجة ملحوظة ، وبالتالى يتيح إمكانية تعاظم الدلالة الاخبارية للنص .

وقد استغل بوشكين هذه الإمكانية عن سعة ، ففى بعض الأحيان كان يسقط المقطوعة ، مبقيا فقط على رقمها ، ولم يكن هذا مقصورا فقط على تلك الحالات التى يحذف فيها الشاعر نصا كان موجودا بالفعل ، بل كان يحدث – أيضا – من منطلقات فنية وفكرية وإبداعية ، حين يستخدم الرقم لكى يشير به إلى مقطوعة لم يكن لها على الإطلاق وجود .

وبنفس الأسلوب كان بوشكين على استعداد للتعامل مع ظاهرة ترقيم الأبواب أو الصفحات فى العمل الفنى ، فحين كتب الفصل الخاص برحيل « أونيجين » لم يكن بوسعه أن يغفل عملية الترقيم ، لأنه بذلك يكون كمن يسجل على نفسه تهمة صريحة بإبداع نصوص غير مستوية الطريقة ، الأمر الذى لم يكن الشاعر ليسمح به لنفسه فى هذه الفترة من ثلاثينيات القرن الماضى ، ولكنه مع ذلك ساعد المتلقى على أن يفهم بوضوح أن الرقم الحالى للفصل الأخير هو الرقم التاسع .

أما الخطوة الهامة فى تطوير ما يتعلق بالجانب الكتابى فى النص الشعرى فتتحقق فى القرن العشرين ، إذ تنشأ طرائق خاصة ومختلفة فى الكتابة الشعرية على قاعدة ما كان قد ترسخ إبان القرن التاسع عشر من أصوليات الكتابة الشعرية ، ويمكن أن نعتبر « اندريه بيلى » رائدا فى هذا المقام ، كما يمكن أن نتحدث عن الرسم الكتابى المميز للنص الشعرى لدى ماياكوفسكى وخليبنيكوف وتسفيتايفا وسلفينسكى وكثيرين غيرهم من الشعراء ، ثم ، ومن نفس المنطلق ، تنبثق مرة أخرى أهمية الشكل الكتابى وقيمته المؤكدة فى التقاليد الأدبية عند « باسترناك » ، « باجريتسكى » ، « تفاردوفسكى » .

إن البنية الكتابية للشعر لم تدرس – تقريبا – بعد[٥] ، وكملاحظة مبدئية يمكن فى هذا الصدد تمييز نوعين من الكتابة : الكتابة الإعرابية – الإيقاعية ، وتندرج تحتها مساحات الفراغ وطريقة توزيع الأبيات الشعرية ، والكتابة المعجمية ، أى الرسم الإملائى .

وإذا كان هذان الضربان من التعبير الكتابى يعتبران فى مواقف معينة مجرد تمثيل كتابى لمستويات بنيوية غير مكتوبة بطبيعتها ، فإن الكتابة الشعرية فى غير قليل من الحالات تشكل مستوى بنائيا مستقلا بذاته ، وإن كان مستوى لا يمكن استبداله أو الترجمة عنه بما عداه ، اللهم إلا به هو نفسه . وهكذا نرى – على سبيل المثال – قصيدة ماياكوفسكى المعنونة « ١٥٠,٠٠٠,٠٠٠ » لا تصور النص مكتوبا فحسب بل تقلد بالإضافة إلى ذلك المظهر الخارجى « لأفيشات » الإعلان فى بداية النص ، ونفس هذا الدور ينهض به توظيف الطرق الفنية المتبعة فى رصف الحروف الطباعية عند كتابة التحقيقات الصحفية داخل قصيدة غنائية كقصيدة « عن ذلك .. » ، ويحدث هذا بواسطة توزيع العناوين والمقاطع داخل تلك القصيدة .

إن الطابع الصحفى فى توزيع وتنسيق الخطوط يلعب فى مثل تلك الحالة دورا لا يقل عن ذلك الذى ينهض به التهكم الصريح النابع من تلك الملاحظة الخطية :

عنوان

لهذا

الموضوع[٦]

إن أشكال هذا المزج الجديد بين النص والكتابة لم تدرس بعد بما فيه الكفاية ، مع أنها استخدمت فى اللوحات الشعرية الدعائية عند ماياكوفسكى ، وفى إبداعات فن المونتاج عند تريتياكوف ، وهذه وتلك مارست تأثيرا جوهريا على استخدام النص الكلامى فى نظام المونتاج عند السينمائى الأشهر س . إيزينشتين ، ولا شك أن ثمة قضايا مشابهة يمكن أن تنبثق – أيضا – عند دراسة المركب الناشئ من المزاوجة بين النص الشعرى والرسوم فى قصائد مثل تلك التى تصنع خصيصا للأطفال .

لقد حظيت القافية غير الدقيقة بمكانة وطيدة فى شعر القرن التاسع عشر ، وتحت تأثيرها اكتشفنا أن القافية ظاهرة صوتية ، وليست ظاهرة كتابية ، وتزامن مع هذا الكشف تزايد

الاهتمام بالجانب الصوتى من المعرفة اللغوية واستقلال علم الأصوات باعتباره تخصصا علميا متميزا ، واندفاعه بسرعة إلى الأمام ، إذ كان طابعه التجريبى المستجيب لمقتضيات القياس الصوتى مما ينسجم تماما مع الروح العامة للإيجابية العلمية ، وفى ظلال هذا الوضع تكون ما يسمى « بالمدرسة السمعية » فى علم اللغة .

ثم كان المذهب الرمزى الذى احتفى فى الشعر « بالموسيقى قبل كل شىء » ، فكان احتفاؤه بهذا الجانب مما عزز انتصاره(٧) ، وأصبح من قبيل العموميات أن يقال إن الشعر « نص صائت » ، وإن الشعر يعول على « التلقى السمعى » قبل أى اعتبار ، وهذه وتلك حقيقة قد تكون من الوضوح بحيث تبدو مراجعتها بالنسبة للكثيرين أمرا لا داعى له على الإطلاق .

اقتنعنا – إذن – بأن الطبيعة الكلامية للشعر ذات ملمح لفظى لا ملمح صوتى محض ، وهذا يعنى أن لها صلة باختلاف الدلالة ، وما دام الأمر كذلك فإن من المستبعد أن يكون الشكل الكتابى ، وهو أحد مظاهر النص اللغوى ، محايدا فى موقفه من بنية هذا النص ، وإن كانت قيمة النظام الخطى فى ذلك النص أقل جوهرية – بالطبع – مما هى فى نظيره اللفظى (أى الشعرى) ، بحكم الدور الثانوى الذى يلعبه الشكل الكتابى فى اللغة ، ولكن هل يمكن نكران هذا الدور كلية ؟ ومع ذلك فكثيرا ما تلقى محاولات رصد النظام الخطى للقصيدة معارضة عنيفة من قبل التخصصيين الذين يحسبون البنية اللفظية وحدها هى الخاصية التى تعكس واقع القصيدة .

فمن منظور صوتيات لغة كالروسية – على سبيل المثال – ليس لصوت مثل "l-o" (يو) وجود مستقل بذاته ، بل هو حركة مختلسة من صوت "y" (أو) ، وعند احتساب الحركات فى هذا السطر أو ذاك ينبغى إلحاق الأول بالثانى ، بيد أن الحس الشعرى الذى تشكل لدى شاعر مثل « ليرمنتوف » تحت تأثير المنطوق والمقروء جميعا ، لا المنطوق وحده ، هذا الحس يدفع الشاعر – مثله فى هذا مثل كل إنسان ذى ثقافة مكتوبة – إلى أن يقول :

يكاد يذهب عقله من تلك الايقاعات الثلاثية

ومن تلك القوافى الندية التى تشبه – مثلا – l-o.

فهذا الرمز بالنسبة له يحظى بقيمة خاصة وواضحة ، ورغم أنه لا يعدو أن يكون رمزا لوحدة من أصغر الوحدات الكتابية ، فإن التباسه – فى وعى الشاعر – برمز "y" أمر غير وارد ، وحتى بغض النظر عن التمايز الخطى الواضح بينهما .

أكثر من هذا ، من الواضح أن المفارقة بين الرمزين "e" ، "ѣ" فى لغة الأدب الروسى مع نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين هى مجرد مفارقة خطية ، ومع ذلك يمكن البرهنة على أن الخلط بين هذين الرمزين قد يؤدى – فى عديد من الحالات – إلى تغيير منظر النص ، كما أن التسوية بينهما لا تصدر إلا عن وعى لم تنقذه المعرفة ، أما فى الفكر اللغوى للإنسان المثقف فلا يستويان . ومما يؤكد ذلك إصرار الشاعر الكبير ألكسندر بلوك على أن

الطبعة الأولى من أعماله الكاملة ، والتى بدأ إصدارها قبيل إعادة تشكيل الصيغة الاملائية الجديدة سنة ١٩١٨ م ، تكمل طباعتها طبقا للنظام الاملائى القديم ، وحين تحتم نقل هذه الأعمال إلى الشكل الكتابى الجديد تغير النص بصورة كبيرة وغير متوقعة .

كل هذا الذى يتم فى حيز الكتابة الشعرية حرىّ بأن يقنعنا بأن النص الشعرى نص صوتى نعم ، ولكنه يسمح بأكبر قدر من التصرف فى الكتابة والتحرير ، أما تحديث شكل هذه الكتابة ، فقد لا يكون تأثيره فى النص ضررا أو نفعا بالقدر الذى نتصوره ، وقد يجب أن نتوقف هنا بخاصة عند تلك الحالات التى يخط فيها الشعراء قصائدهم بطريقة غير عادية ، فمن المعلوم أن « فيازيمسكى » كان يصر على تسجيل أخطائه الإملائية بحسبانها تعبيرا عن شخصيته فى النص ، أما « بلوك » فكان يضع الـ "O" مكان الـ "ë" فى بعض الكلمات ، وهما مثالان يمكن أن يضاف إليهما الكثير .

ويمكن القول فى كل الأحوال ، إنه حيثما اقتنصنا فى الكتابة الشعرية ما يشير إلى تخطيط مسبق فإن بوسعنا الحديث عن قيمة فنية لتلك الكتابة ، على اعتبار أن كل ما يخطط فى الشعر لا يكون كذلك إلا لكى يحمل قيمة ما . ولكن الخط على وجه العموم جزء من النظام العام للغة ، فهل له بهذا الاعتبار دلالة ما ؟ يمكن القول ، وفى جميع الحالات ، أنه عندما يتطابق النظامان الكتابى والنطقى فى اللغة ، بحيث يتجليان فى وعى حامل اللغة نسقا كاملا وموحدا ، فإن الخط نادرا ما تكون له قيمة شعرية فى ذاته ، أما حين تنهار العلاقة التلقائية بينهما بحيث يتجلى التناقض بين النظامين فقد يتضح ما كان كامنا من إمكانية إشباع الكتابة بالمعنى الشعرى . ومثلما لا تكتمل الحياة الشفهية للنص الفنى إلا بالإلقاء أو الإنشاد ، فإن بنية النص التحريرى لابد أن تحظى بما يطابقها من علامات ، وهو الدور الذى تنهض به عملية الكتابة .

الهوامش

(١) يقصد ب : « سالب – طريقة » عدم قابلية الطريقة الفنية للإفصاح بذاتها عن دلالة مباشرة ، وصيرورة العبارة إلى حالة « سلب » – (المترجم) .

(٢) وجد من شعر هذا الشاعر ما كتب على شكل نجمة ، أو على شكل قلب .

انظر : سيمون بلوتسكى : الأعمال المختارة – م . ل . طبعة أكاديمية العلوم السوفيتية سنة ١٩٥٣ م ص١٢٨ – ١٢٩ .

(٣) الفاصلة الأفقية عبارة عن شرطة مثل : – ، أما التنقيط الثلاثى فهو عبارة عن استخدام ثلاث نقاط متتابعة (المترجم) .

(٤) من أبرز أعمال بوشكين ، وقد استغل بوشكين في هذا العمل ظاهرة ترقيم المقطوعات الشعرية التى كانت شائعة لعهده فى كل فصائل الشعر الأوربى (المترجم) .

(٥) منذ وقت غير بعيد نبه العلامة أ . جوفتيس إلى هذه القضية . انظر كتابه « حاجات الشعر » – آلما – آتا – سنة ١٩٦٨ .

(٦) يشبه هذا استخدام إيساكوفسكى للتنقيط فى كل سطر من قصيدته «ومن يعرفه ..» .

(٧) كانت الرمزية Symbolism باتجاهها إلى الموسيقى عونا على تنمية الجوانب الصوتية والنغمية فى الكتابة ، أما المستقبلية Futurism فقد وصلت الأدب بفن الرسم لا بفن الموسيقى ، وهذا بدوره قد عمل على ظهور الميل إلى تعشيق النص بالكتابة .

مستوى العناصر الصرفية والنحوية

فى البنية الشعرية

تأسيسا على ما تقدم ، واستباقا لما يأتى ، يمكن استخلاص هذه النتيجة ، جميع العناصر فى النص الشعرى على علاقة وثيقة فيما بينها ، ثم هى وثيقة العلاقة بمماثلها أو احتمالاتها غير الناجزة ، وهذا يعنى أن كافة تلك العناصر لا تخلو من دلالة ، وأن البنية الشعرية تتجلى على كل المستويات ، ولهذا فليس ثمة ما هو أوضح فى خطئه من توزيع عناصر النص الشعرى إلى قسمين : « عناصر لغوية عامة » ، تخلو حسبما يزعمون من أية قيمة فنية ، و « عناصر فنية » .

واتكاء على ما قدمناه من احتراسات مبدئية حول منهج تناول البنية الشعرية يمكن أن نفترض مسبقا أن المستوى الصرف – نحوى ليس قسيما للمستوى اللغوى العام فى النص الشعرى .

أما اشكالية الوظيفة الشعرية للقواعد النحوية فى النص الفنى فقد كانت موضوعا للبحث العلمى فى أعمال ر . جاكوبسون الذى يميز فى نسيج اللغة بين قيم مادية منطوقة ، وقيم نحوية وسياقية محضة ، قائلا : « إن الشعر إذ يطبع أثره على ما يلامسه فإنه يبعث فى بنية العمل ضربا من التكافؤ ؛ ومن ثم تتحول خاصيتا التقابل والتكرار المنتظم فى القواعد النحوية إلى طرائق فنية »[١] .

ومن الحق أن يقال ، إن القواعد النحوية التى تستخدم فى اللغة العامة استخداما عفويا ، وربما دون وعى ، تتحول فى الشعر ، وعلى قلم المبدع ، إلى بنية ذات مغزى ، ومن ثم تحظى بما لم يكن معتادا فيها من طاقة تعبيرية ، وما ذلك إلا بفضل اندراجها فيما ليس معتادا – أيضا – من التقابلات .

ففى قواف من هذا الطراز الذى استخدمه بوشكين :

Prosit (يطلب)

Onosit (يحمل)

ثم من هذا الطراز :

Ochenik (تلميذ)

Primik (التصق) [٢]

يتضح لنا تماما أننا نتعامل فى الحالتين مع ظواهر بنائية مختلفة[٣] ؛ لأننا بالنسبة للطراز الأول لو صرفنا النظر عن التأثير الناتج من ارتكاب المحظور المتمثل فى القوافى الفعلية ، وما يترتب

على ذلك من تشكيل بنية سلبية كان يتعامل معها شاعر ومتلقى ذلك العصر باعتبارها رفضا لقيود البنية الشعرية بعامة ، وخطوة نحو البساطة ، أو لنقل نحو اللاشعر – لو تجردنا من ذلك التأثير لأمكننا أن نلاحظ الاختلاف بين نمطى التقفية المطروحين .

ففى الحالة الأولى نلحظ أن التطابق بين زوجى القافية ليس مجرد تطابق صوتى وإيقاعى ، بل هو فوق ذلك تطابق صرفى ونحوى ، الأمر الذى يجعل من كل من القافيتين قوة متعادلة التأثير ، هذا على حين ينهض فى مقابل ذلك جذر الكلمة أو أصلها الذى يحمل المحتوى الدلالى ، ومن ثم لا نرى غرابة فى اهتمام بوشكين وشعراء المدرسة الواقعية بالقوافى الفعلية وغيرها من القوافى ذات الخصائص القاعدية ؛ إذ كان هذا الاهتمام غير مقصور على ما يحدثه ذلك من احساس بالانحراف عن قوانين القافية وتوسيع حدودها فحسب ، – وإن كان لهذا اعتباره بالطبع – وإنما تعدى ذلك إلى الطموح نحو نقل مركز الثقل إلى المحتوى الدلالى المادى ، إلى الأصل الجذرى للكلمة ، ذلك الذى دعاه جاكوبسون « الأداة المادية للغة »[٤] .

أما فى الزوج الثانى من القوافى فإن الوضع يختلف ؛ لأن أساس التشابه فيه بين القافيتين يتمثل فى الجانب الصوتى الإيقاعى ، على حين تنعقد العلاقات فيه بين القيم القاعدية ويصعب إدراك ما بينها من التكافؤ .

وعلى خلاف العناصر الصوتية فى بنية النص ، تلك العناصر التى تستمد كل قيمتها من الوحدات اللغوية ، فإن العناصر الصرفية والقاعدية بعامة تتمتع بمحتوى مستقل ؛ إذ إنها فى الشعر تعبر عن دلالات سياقية ، كما تفضى – بدرجة ملحوظة – إلى إبداع الرؤية الشعرية للوجود ، ممثلة فى بنية من العلاقات الذاتية – الموضوعية ، وإنه لمن الخطل الواضح حصر وظيفة الشعر فى « نمذجة » الوجود ، مطرحين جانبا ما عسى أن يصمم الشاعر منه هذا النموذج[٥] . وقد أشار جاكوبسون فى دراسته التى سبق التنويه عنها إلى قيمة الضمائر فى الشعر ، قائلا : إن الضمائر تقع على الطرف النقيض من بقية عناصر الكلام القابلة للتغير ، وهى باعتبارها عناصر سياقية متمحضة فى وظائفها النحوية ، تخلو من أية دلالة حسية خاصة »[٦] .

بيد أن العلاقات السياقية يمكن أن تعبر عن نفسها من خلال طبقات أخرى من القواعد ، لعل أهمها فى هذا المقام ما يدعى بالروابط . لنقرأ هذين البيتين لبوشكين :

وسط الهلع المرقش والعقيم
للضوء اللامع والقصر ..

فالعبارة الشعرية هنا تأتى على شكل متوازيين جنبا إلى جنب : اثنان من حروف العطف فى البنية "U" (و) و"U" ، وبنيتان نحويتان تتضمنان هذين الحرفين ، وتبدوان كما لو كانتا متطابقتين ، وما هما بمتطابقتين ، بل هما متوازيتان ، وما توازيهما إلا دليل على اختلافهما ، لأن حرف العطف فى البيت الثانى يجمع بين معطوف ومعطوف عليه يبلغان من التكافؤ

إلى درجة أن الروابط "U" يكاد يفقد طبيعته كوسيلة توحيد بين طرفين ، بحكم أن عبارة « ضوء لامع وقصر » . . تندغم فى كلّ كلامى واحد ، إلى حد أن وحداته الأولى تفقد كل ما كان لها من تفرد واستقلال .

أما فى البيت الأول فإن أداة العطف تربط بين معان ليست مختلفة نوعيا فحسب ، بل ومختلفة منهجيا ، وهى حين تؤكد ما بين هذه المعانى من تقابل ، فإنها تساعد على استنباط ما قد ربط بينها من وشائج أو أصول دلالية . بيد أنه ، وبحكم ما نلحظه واضحا من اختلاف بين هذه الوشائج ودلالة كل من المتعاطفين على حدة ، فإن هذا سرعان ما يلقى على أداة الربط بعض ظلال الإضراب أو الاستدراك ، ولعل هذا المعنى من معانى العلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه – فى البيت الأول – لم يكن ليدرك لولا ما أشرنا إليه من تواز بين الرابط فى البيت الأول والرابط فى البيت الثانى ، ذلك البيت الذى يغيب عنه هذا الظل – ظل الاستدراك – غيابا تاما ، وهو ظل ما كان ليوجد إلا من خلال عملية المقارنة بين العبارتين .

ومن الممكن أن نسوق أمثلة أخرى مشابهة ، وعلى جميع مستويات القواعد النحوية ، ولندلل على ما أشرنا إليه من أن القواعد النحوية تحظى فى الشعر بدلالة خاصة .

غير أن فكرة « جاكوبسون » تحتاج ، فى نظرنا إلى تصحيح واحد ، فجاكوبسون مغرم بذلك التوازى الرائع بين القواعد النحوية ، والهندسة ، ومن ثم يميل إلى مقابلة القيم القاعدية – السياقية بالقيم اللفظية المادية ، مع أن الفصل المطلق فى الشعر بين هذه المستويات أمر غير ممكن ، وهذا ما نلحظه جيدا من خلال مجموعة الضمائر التى تشكل بعلاقاتها نموذج العالم الشعرى للمبدع ، فى الوقت الذى يتوقف فيه مدلول كل ضمير منها على مفهوم البناء الكلى للعمل الشعرى فى جملته ، صوتيا ودلاليا .

ولنوضح هذه الفكرة بالمثال ، ومثالنا هو قصيدة « ليرمنتوف » المعنونة « أفكار » وهى واحدة من أكثر النماذج دلالة على اجتلاء الفكرة الرئيسية للقصيدة من خلال منظومة من العلاقات الموضوعية – الذاتية ، هذه العلاقات التى تعبر عن نفسها بصورة أساسية بواسطة الضمائر ، ومع ذلك فإن هذه القصيدة ذاتها تعتبر شاهدا بارزا على الصلة بين الصعيدين : الصعيد السياقى المحض ، والصعيد المادى ، فى اللغة الشعرية ، فالذاتى – الفاعل المعبر عنه بالضمير « أنا » ، والموضوعى – المفعول به المعبر عنه بضمير الجمع « نحن » ، لا يحظيان بدلالة لغوية مشتركة ، ولكنهما يتشكلان تحت بصر القارىء ، ومن ثم يغدو ما لم يكن متصلا فى اللغة ، متصلا فى الشعر .

إن مطلع هذه القصيدة يستهل بالتوزع بين الذاتى والموضوعى ، فالذاتى الفاعل يتجلى فى صيغة ضمير المتكلم المفرد « أنا » على حين يتجلى الموضوعى – المفعول به فى صيغة ضمير الغائب المفرد « هو » ، « هـ » ، والذى يعود – فى القصيدة – على « الجيل الطالع » ، وهكذا

يتوزع الذاتي والموضوعي نحويا على الوجه الآتي : مسند إليه ، مفعول به مع رابطة تصله بالمسند إليه ، مسند ، يتمثل فى الفعل المتعدى « أرنو » أو « أتطلع » :

أنا أتطلع إلى الجيل ..

وفى هذا التوزيع نلحظ دائرتين مستقلتين ومتقابلتين ، فى إحداهما يقع الفعل « اتطلع » الذى لا يدل على الاتجاه فحسب ، بل ويتضمن مسحة عاطفية يعبر عنها الظرف « فى أسى » ، وهذه المسحة العاطفية تقوم بتعميق الهوة بين الضمير « أنا » والضمير « هو » ، أو بين « الذات » والجيل المتحدث عنه :

أنا أتطلع إلى الجيل ...

⟵⟶

فى أسى

وفى هذه الشطرة نلحظ بعض مظاهر الجيل : « .. الصاعد – فى خواء – فى ظلمة » وهو « يشيخ فى بطالة » ، وربما كان من الأهمية بمكان أن نلاحظ بنية البيت الرابع الذى يتوازى قاعديا مع البيت الأول ، ففى هذين المتوازيين من الرباعية الأولى فى تلك القصيدة نرى الفاعل يعبر عن نفسه بوساطة الضمير ، يكفى أن نجرد الشكل القاعدى للنص على ذلك النحو :

أنا أتطلع فى أسى ...

وهو يشيخ فى بطالة ..

لكى نقتنع تماما بالتوازى فى بنية الجملة ، ثم بالتوازى فى وضع وطبيعة مكونات الجملة من الدرجة الثانية (هذه المكونات الثانوية فى الحالتين اللتين معنا تتمثل فى ظرف الفعل : فى أسى ، فى بطالة) ، وهكذا يمكن أن نتمثل الجملة على النحو التالى :

المسند : الفاعل :

الفعل : ⟵⟶ ويعبر عنه بضمير الشخص

↓

ظرف الفعل المفرد

(سواء أكان ظرفا حقيقيا

أم اسما يقوم بوظيفة الظرف)

غير أن هذا النظام العام لا يمثل سوى مجرد قاعدة لعملية التوازى ، بغية جعل عنصر المخالفة بين الطرفين عنصرا مكثف الدلالة ، ولو أننا قارنا بين فعلى : « اتطلع » (الوارد فى البيت الأول) والفعل « يشيخ » (الوارد فى البيت الثانى) لوجدنا دلالة تعدى الفعل ، وهى دلالة قاعدية ، تكتسب فى السياق الشعرى معنى إضافيا ، ويدعم هذه الدلالة وجود مفعول

للفعل فى الحالة الأولى وغيابة فى الحالة الثانية ، الأمر الذى يجعل هذا الوجه من وجوه المخالفة بين الحالتين ملحظا شديد الفعالية .

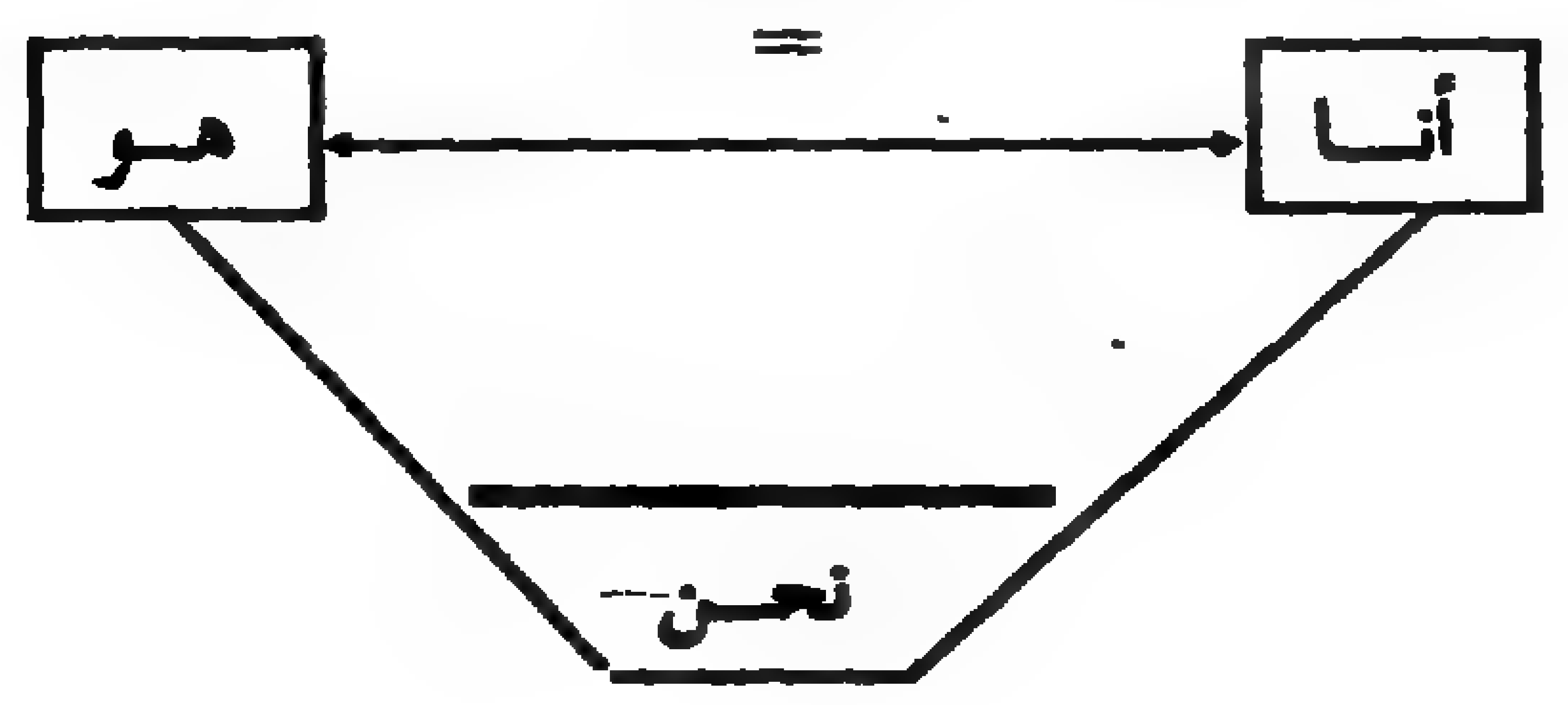
ويبد أن هذا النظام السياقى وثيق الصلة بالنظام اللفظى : بالـ « أنا » – المظهر الإيجابى ، والـ « هو » – المظهر السلبى ، على حد سواء ، كما أن للقافية – أيضًا – قيمتها فى هذا المقام ، وقد رأينا – سابقا – كيف أن علاقات القافية علاقات دالة ، وفى النموذج الذى بين أيدينا تتكرر خواتيم القوافى ممثلة فى الحركة E ، أما كلمات القوافى ذاتها فإنها تنتمى قاعديا إلى ضرب لفظى واحد ، كما تتصل صوتيا بأوثق الصلات .

ويمثل زمن الفعل محور اهتمام كذلك ، فكلا الفعلين « أنا أتطلع » ، « هو يشيخ » يتمايزان لا بالصيغة فحسب ، بل وبالزمن كذلك ، فحين يكون الزمن زمنا للكلام عن « الجيل » فإنه يحظى داخل القصيدة بقيمة بنائية ، وبخاصة أن منظومة الألفاظ ترفض أن يتوافر لهذا « الجيل » مستقبل (المستقبل : إما فارغ أو مظلم) ، وهكذا ترتبط كل من البنيتين : السياقية – القاعدية ، المادية – اللفظية ، بعلاقة التضاد أو التقابل .

غير أن الرباعية الأولى فى القصيدة (وهى موطن الحديث) تتضمن عنصرا يتعارض بحدة مع كل ما عبرنا عنه من تناقض بين القطبين : الذاتى ةالوضوعى ؛ « فالجيل » (الموضوعى) فى البيت الأول يعميز بالإضافة إلى « نا » (جيلنا) ، وهذا التمييز ينقل إلى علاقة الذاتى بالموضوعى (وهى العلاقة التى كان ينظر إليها حتى الآن باعتبارها علاقة تناقض ، طبقا لما بين « أنا » ، « هو » من تناقض) كل منظومة العلاقات التى من نمط : أنا – جيلنا ، ومن ثم يتضح أن الذاتى متضمن فى الموضوعى وجزء منه ، فكل ما يخص « الجيل » ينسحب على المؤلف ، الأمر يجعل فضحه لذلك الجيل أكثر مرارة .

هكذا يتمثل أمام أبصارنا نسق من تلك العلاقات التى تبدع نموذجا للوجود مختلفا تماما عن النموذج الرومانتيكى ؛ إذ إن « الأنا » الرومانتيكى يبتلع الواقع ، بينما « الأنا » هنا جزء من « الجيل » ، من البيئة ، من العالم الموضوعى .

ولكن « ليرمنتوف » بعد أن أقام هذه المنظومة من العلاقات المعقدة بين الـ « أنا » والـ « هو » (الفرد والجماعة) يعود فى الجزء التالى من القصيدة فيبسطها تبسيطا شديدا ، عن طريق التوحيد بين « الذات » و لموضوع » فى « نحن » واحدة ، ومن ثم يبدو وكأنه قد ألغى فعالية الجدل المعقد بين الاتحاد والتناقض فى ثنائية « الأنا » و « الآخرين » ، الأمر الذى يمكن ترميزه على النحو التالى :



إن التعارض القائم بين « أنا » و« هو » لا يلبث أن يزول بوجود « نحن » ، وجميع الأبيات التالية فى القصيدة المستشهد بها تنبنى على التكرار المطرد لهذا الضمير ، ضمير الجمع المتكلم : أغنياء **نحن** ، ربما من المهد .. » ، « الحياة **أنهكتنا** .. » ، **ذبلنا** فى غير كفاح .. و« نحن **ألغينا** عقولنا .. » « **عقولنا** لا تعمل .. » ، وهكذا ، إلى حد أنه فى الحيز الواقع بين البيت الخامس ، حيث تبدأ هذه الظاهرة المتمثلة فى تكرار ذلك الضمير ، والبيت الحادى والأربعين ، حيث تتجلى لآخر مرة ، نجد ضمير جمع المتكلمين يتكرر ، وفى صيغ وأشكال وإعرابات متنوعة ، خمس عشرة مرة (على مساحة ٣٧ بيتا شعريا) .

ولعل من المهم أن نلاحظ أن هذا الضمير فى صيغه المختلفة يلعب دورا قاعديا فى الجملة الشعرية بالنسبة إلى المسند والمسند إليه على السواء ، حيث يوجد بين ثنائية السياق : « أنا » و « هو » فى ضمير واحد هو « نحن » ، على نحو ما نجد فى الأبيات التالية :

نحن أغنياء بالخطايا
نحن نذوى
نحن ألغينا ..
نحن لم نحافظ على ..
نحن غوينا ..
نحن نخرص فى ضراوة
نحن نكره ..
نحن نحب
نحن نسارع إلى القبر ..
نحن نجوب الكون
الحياة أنهكتنا
وأحلام الشعر لم تعد عقولنا تعيها

ومن السهل عبر كل هذه الشذرات الشعرية فى ذلك الجزء من تلك القصيدة أن نلاحظ خاصية « الصراع » أو « التوتر » بين البنية اللفظية والبنية القاعدية ، فالبنية القاعدية تنبنى على هذا النحو :

ذات = موضوع =
مسند إليه ← حدث ، أو : حدث ← مسند

وذلك على افتراض وجود نشاط بالطبع ، أما الأخرى (البنية اللفظية) فإنها بكل منظومتها من الأفعال ترفض هذا على طول الخط ، ومن تلك العلاقة بين البنيتين القاعدية واللفظية ينبثق المحور الدلالى الأساسى فى هذا الجزء من القصيدة : الفراغ ، أو النشاط الكاذب الذى لا معنى له .

إن الوشائج الحميمة بين الضمير « نحن » - فى هذا العمل - وبين العالم المحيط لا تنكشف أمام أبصارنا بكل كمالها خارج محتوى هذا الضمير الذى تسهم فى بنائه إسهاما نشطا كل عناصر المستوى اللفظى .

وليس من الصعب أن نلاحظ أن البنية اللفظية لهذا الجزء الأساسى من القصيدة تنبنى على مبدأ المقابلة ، وفى ضوء هذا يمكن أن نتعقب الظواهر المثيرة التالية :

١ - من الخير والشر نقف - وياللخجل - موقف اللامبالاة

٢ - نحن نبغض ، ونحن نحب بالمصادفة .

لا نضحى فى ذلك بشىء ، لا من أجل البغض ولا من أجل الحب .

وفى الروح تسود برودة عميقة

على حين تلهب النار فى الدماء

١ - إن خاصية البناء اللفظى - القاعدى للمثال الأول تتجلى فى أن التقابل اللفظى بين كلمتى « الخير » و « الشر » يخلع طابعه على التطابق الكامل بين الكلمتين قاعديا وتركيبيا ، فالكلمتان من حيث تقابلهما يبدوان فى وضع يعتمد على التوازى ، وما حرف العطف الذى يربط بينهما « و » إلا مجرد تأكيد لتعادلهما السياقى :



على هذا النحو ، ولأن المستوى القاعدى فى الشعر ينبنى على المستوى الدلالى ، فإن لفظتى « الخير » و « الشر » يبدوان متعادلتين (ولعل هذه البنية القاعدية تتأكد بالمعنى المعجمى لكلمة اللامبالاة) . إن كلمتى « الخير » و « الشر » يشكلان جذرا دلاليا ، فإذا حذفنا منه ما هو خاص فى مفهوم كل منهما واستبقينا المعنى المشترك بينهما لاستطعنا أن نصوغ هذا القاسم الدلالى المشترك على النحو التالى تقريبا : « إن المعيار الخلقى ، وكما هو فى ذاته ، ليس له معنى » ، وهذا بالتحديد هو نموذج أخلاقيات الـ « نحن » ، أخلاقيات « الجيل » فى تلك القصيدة .

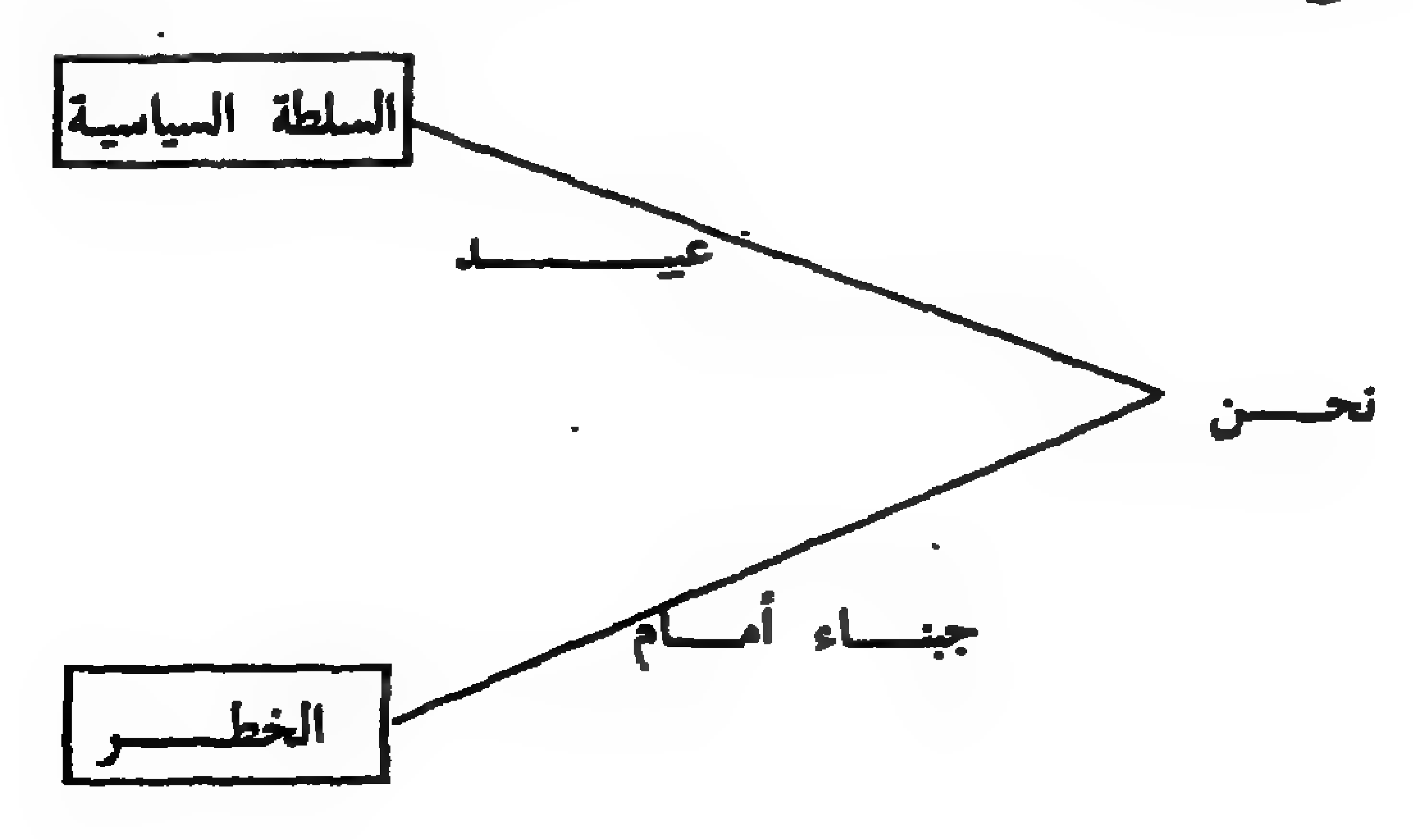
٢ - فى المرقومة الثانية يمكننا كذلك أن نستعمل نفس النظام بالنسبة لاقتران التقابل اللفظى بالتشابه القاعدى ، وهو الاقتران الذى يحيل مفهومى الحب (نحب) والبغض (نبغض) إلى نماذج ذات علاقة متبادلة ، إذ إن هذين المفهومين يتحيدان فى جذر دلالى واحد هو : « عاطفة تتسم باللامبالاة ، أيا كان اتجاهها » . هكذا يتنمط العالم العاطفى « للنحن » ؛ حيث ينبنى النظام المعقد للتعارضات الدلالية بما يؤدى إلى رفض الدلالة الأساسية لكل الكلمات المحورية فى النص ، وإقحام المتلقى فى عالم ذى قيم لا قيمة لها ، فهناك « غنى ، ولكن بالخطايا » ، و« حياة = الإنهاك » و « عيد - غريب » و « علم - بلا ثمرة » و « كنوز - بلا فائدة »

و « ملاه فاخرة ، ولكنها موحشة » ، وهكذا ينتفى المعنى القاموسى لكل هذه المفردات الأساسية التى تشكل « قائمة » عالم هذا « الجيل » ؛ لأن الغنى بالخطايا كلاغنى ، بل هو الفقر بعينه ، والكنوز التى لا فائدة منها كلا كنوز ، والعيد إذا كان غريبا فليس عيدا ، والعلم الذى لا ثمرة له ليس علما ، والحياة المنهكة كلا حياة ، وبهذه الكيفية فإن قائمة مفردات هذا العالم ملغاة المفاهيم ، إنها سلبية وفارغة من المحتوى ، وفوق ذلك فإنه مادام الخير فى هذا العالم يستوى بالشر ، كما يستوى الحب بالكراهية ، والبرودة بالنار ، فإنه يكون عالما بلا قيم فى الأساس ، فقد استعيض عن القيم فيه بألفاظ من نمط « اللا مبالاة » (تجاه الخير والشر) و « المصادفة » (تجاه الكره والحب) إلخ .

هكذا تتجلى بنية هذه الـ « نحن » التى استغرقت كل الجزء الأوسط من القصيدة ، مستوعبة فى تضاعيفها كلا الضميرين « أنا » و هو » اللذين سادا عبر الجزء الأول ، وإن كان ليرمنتوف حتى فى ذلك الجزء الأوسط من القصيدة لم يدع ضمير الـ« أنا » يختفى أو ينماع كلية فى الـ« نحن » ، مادام قد اعترف بأنه هو نفسه بعض من أبناء جيله ، من زمانهم ، من أدوائهم ، ومادام قد ترك الذاتى والموضوعى ، الهجاء والغناء ، تتوحد جميعا فى معمار فنى واحد ، وصحيح أن هذا « الأنا » لا يعبر عنه فى صيغة ضميرية صريحة ، ولكنه حاضر فى نظام النعوت المعيارية التى تفضح « النحن » فى حدّة ، وتتعارض مع ما تؤكده هذه « النحن » من أخلاقيات اللامبالاة . إن هذا الوصف : « نحن لامبالون تجاه الخير والشر .. « يمنح » النحن » بنيته ، كما أن الوصف « فى خجل » ينتج إيحاء ذاتيا لا عرقة له واضحة بهذه النحن ، لنقرأ هذين البيتين :

إزاء الخطر جبناء ، وباللعار
وإزاء السلطة عبيد حقراء

فهما يبدعان منظومة بنائية من العلاقات مختلفة تماما عما فى بقية الأبيات . وضمير الجمع المتكلم « نحن » لا يمثل فى هذا المقام عالما وحيدا ، بل إنه يوضع مقارنا بالواقع الموضوعى (لنقل مباشرة : الواقع السياسى) :



فمثل هذه « النحن » الثنائية التكوين ، والتى تحل محل العالم الأحادى ، هذه « النحن » الزاخرة بكليتها ، والتى تميز بقية الأبيات الواردة فى هذا الجزء من القصيدة ، ينبغى أن يضاف إلى عنصريها هذين عنصر ثالث ، غير مسمى ولكن يرشحه السياق ، وعلى أساس منه تتحدد علاقة ضمير جماعة المتكلمين « نحن » بالواقع ، باعتبار هذه العلاقة موسومة « بالعار » و « الاحتقار » . أما كون هذا العنصر الثالث غير متميز قاعديا ، فهو أمر هام للغاية ؛ فقد رأينا كيف أن التناقض بين « الأنا » و « الهو » قد انتفى فى ضوء خصائص الفكر الفنى للشاعر « لير منتوف » إبان تلك الحقبة ، أما تفسير ذلك التناقض الأخير فأمر لم يتحقق بعد .

قاعدة ذلك التناقض تتجلى عبر الأبيات الأربعة التالية ؛ إذ تتحول البنية القاعدية تحولا حادا ، وينتقل ضمير جماعة المتكلمين (نحن) من الذات إلى الموضوع ، ولكى نفهم مغزى هذا التحول دعنا نقارن هذين البيتين من الجزء الأوسط :

ألوان اللهو لا تثير فينا سوى الوحشة
أحلام الشعر .. عقولنا لا تعمل

بذلك البيت الختامى :

الجيل التالى سيلعن رفاتنا

لكى نتبصر الاختلاف العميق بينهما ، لأن الجملتين فى قولنا :

الأحلام لم تعد تحرك أذهاننا
الجيل التالى سيلعن رفاتنا

من نسط واحد فيما يتعلق بالبنية الجراماتيكية الشكلية ، ولكن هذا بالذات يؤكد الاختلاف العميق بينهما ؛ ففيما يخص المضمون نرى الجملة الأولى تحتوى على شخصية واحدة هى « نحن » ، وإن كانت تلك الأخيرة ترد فى صورة سالبة لموضوع مباشر يقع عليه الفعل ، أما الجملة الثانية فتحتوى على شخصيتين محوريتين ، فضلا عن أن الفاعل فيها ليس ضميرا ، وليس شخصية مسماة ، إنه « الجيل » ، الذى يحتل فى هذا المقام مكان العنصر الثالث فى الجزء الأوسط من القصيدة ، وحوله تنعقد مجموعة من النعوت أو الأحكام القيمية ، فكلامه لا يخلو من « احتقار » ، ونظرته لاتخلو من « سخرية » ، وهكذا يتحول ضمير جماعة المتكلمين من كونه « ذاتيا » إلى حيث يصبح موضوعيا ، يخضع للملاحظة من الخارج ، كما يخضع للحكم والتقييم .

وإنه لمن المهم جدا أن نلحظ توزيع زمن الأفعال عبر كل أجزاء القصيدة الماثلة ، ففى القسم الأول يستأثر ضمير المفرد المتكلم « أنا » بالزمن الحاضر ، على حين يكون نفى المستقبل

(ناقص – مستقبل) من نصيب « الجيل » ، أما الجزء الأوسط ، نعنى الجزء المركزى فى القصيدة ، فيطرح كله من خلال الزمن الحاضر ، الأمر الذى يلحظ بخاصة فى ظل تشبع هذا الجزء بالأفعال إلى حد كبير ، وفى الجزء الأخير ينتقل الفعل إلى الزمن المستقبل : « الجيل التالى سيلعن رفاتنا » ، ويتواكب مع هذا نمو العلاقات المتزايدة بين « الجيل التالى » و « جيلنا » ، بين الآباء ، نعنى بيننا وبين « خلفنا » :

بالسخرية المرة من الابن المخدوع
تجاه الأب المتلاف

ومعنى ذلك أن « أنا » المؤلف التى كانت تقع مقابل « الجيل » فى الجزء الأول ، ثم اندغمت فيه فى الجزء الثانى ، أصبحت فى الجزء الثالث تمثل شخصية « الخلف » أو « الجيل الطالع » – شخصية « القاضى والمحكوم » معا . بيد أن هذا بالذات يتم من خلال مركب ، وليس بمجرد حذف لأى من العناصر ، فبغض النظر عن الحدة فى التقييم ينبغى أن لا ننسى أن « الأنا » كانت تتواكب مع « النحن » ، وأن المؤلف ليس إلا بعضا مما يتجسد فى صوت « الخلف » ، بمثل ما هو بعض مما يتجسد فى رفات « السلف » أو ما دعته القصيدة « بالجيل » ، ومن ثم فليس مصادفة أن يضاف هذا الرفات إلى ضمير جمع المتكلم « رفاتنا » ، ويعنى هذا أن النعوت القيمية الحادة تصل المؤلف « بالخلف » ، بقدر ما يصله الضمير « بجيلنا » .

إن الضمائر – على وجه العموم – جوهرية للغاية من أجل إثبات تأثير البنية النحوية فى معمار النص الشعرى ، ويمكن – لإيضاح هذا – أن نتوقف عند مثال واحد : البنية الموضوعية فى الشعر الغنائى .

فبذرة الموضوع فى الشعر الغنائى هى ، فى التحليل الأخير ، مواقف حياتية معينة ، وتلك حقيقة قد لا تقبل الجدل ، وتصل من الصدق حدا أفضى أكثر من مرة إلى محاولة إعادة بناء علائق واقعية مباشرة بين المبدع ومن يحيطون به من البشر فى ضوء شعره الغنائى ، والحديث هنا لا يعنى فقط الدراسات الفلولكلورية ، حيث تعتبر تجارب دراسة العلاقات الاجتماعية – الأسرية فى ضوء المادة الشعرية الغنائية من أكثر طرق البحث انتشارا ، بل يعنى كذلك تلك الاعمال التى من قبيل رسالة الأكاديمى أ . ن . ف . جوفسكى ، والتى غدت من كلاسيكيات العمل العلمى فى بابها .

ولقد لوحظ منذ أمد بعيد أن بين المواقف الحياتية والمواقف الغنائية فى النص الشعرى نظاما شفريا معينا ، وهذا النظام يحدد كيف تنعكس هذه الظواهر أو تلك من عالم الواقع فى بنيان النص ، وتجاهل قوانين هذا الانعكاس أو التحول ، والافتراض ببساطة ثنائية الواقع فى هذا المقام ، يفضى إلى المخاطرة ، أو إلى تكرار نفس غلطة « مذهب السيرة » بكل سذاجته ، أو حتى فقدان الخاصية الذاتية للعمل الفنى ، من حيث هو إعادة إبداع للعالم .

ومن الواضح أن إحدى المنظومات الشفرية الأساسية فى هذا القبيل هى بنية الفكر الفنى ،

أو لنقل ، على مستوى أعلى ، بنية النماذج أو الأنساق العقائدية لمجتمع ما ، ولنقارن بين الرواية والشعر الغنائي فى هذا الصدد ، فكلاهما يتميان إلى نفس النظام فنيا وفكريا ، ومع ذلك فإن كلا منهما يمتلك فى أساسه أنماطا مختلفة من الأبنية الداخلية ، وهذا بدوره كفيل بأن يقنعنا بأننا لم نكد نعرف بعد تلك الشفرات - الوسائط التى تحول مادة حياتية معينة إلى موضوعات للنص الفنى ، أما أن بنية اللغة ينبغى أن تعد من تلك الشفرات فينبثق ، نسبيا ، من تلك الحقيقة ، وهى أن وظيفة الضمائر فى تنظيم مضامين كل من أجناس القصة والشعر الغنائى تختلف تماما .

فإذا كان الموضوع فى أجناس الأدب القصصى يحاكى أحداثا واقعية بلغة ذات أبنية فنية وفكرية معينة ، فإن الشعر الغنائى يضيف إلى ذلك عنصرا آخر ، وهو منظومة الضمائر التى تمثل النسق الأساسى فى العلاقات البشرية المتشابكة ، كما أننا فى الشعر الغنائى لا نصادف - تقريبا[7] - تلك المواقف التى يمكن أن نصادفها فى الأجناس غير الغنائية ، مثل موقف المربع العاطفى[8] .

أما أن أبطال الأدب القصصى يمكن - من المنظور القاعدى - أن يخضعوا لوجه واحد ، غالبا ما يكون هو الوجه الثالث[9] ، فإن ذلك يشهد بأن مقولة « الوجه » هنا غير ذات معنى فى مجملها ، وهى لا تكون ذات معنى إلا فى ضوء صلتها بإشكالية القص .

أما فى الشعر الغنائى فالأمر يختلف ، لأن جميع الشخصيات الغنائية تتوزع طبقا لنظام الضمائر إلى الضمير الأول (المتكلم) ، الضمير الثانى (المخاطب) ، الضمير الثالث (الغائب) ، وحين نقيم انماط الصلات والعلائق بين هذه المحاور الدلالية فإننا يمكن أن نحصل على الموضوعات الأساسية فى الشعر الغنائى ، كما أن طرز الموضوعات التى نحصل عليها بهذه الكيفية تكون ذات طابع تجريدى بوجه عام ، وحتى عندما نأخذ بعين الاعتبار أن حصاد الشعر الغنائى لكل حقبة تاريخية - ثقافية أو لكل تيار أدبى يفرز قائمة من الشخصيات محدودة نسبيا إذا قيست بأجناس الأدب المسرحى والقصصى لنفس الحقبة أو الاتجاه فإن طاقم الشخوص يظل - على كل حال - ذا مستوى من التحدد والتعيين أكثر من ذلك الذى يحظى به نظيره فى نظام الضمائر وعلاقاتها . وهكذا يمكن - على سبيل المثال - أن نشير إلى موضوع يكون محوراه الضميرين « أنا » و « أنت » على أن تكون العلاقة بينهما بحيث يتغلب المحور الثانى على الأول وبحيث يعتمد الأول على الثانى ، ففى نصوص معينة تنتمى إلى عصور معينة نرى أن الضمير « أنت » يمكن أن يفسر بأنه « المحبوب » أو « الله » أو « الوطن » أو « الشعب » ؛ أما على مستوى آخر ، ربما أكثر تجريدا ، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بين هذه الموضوعات قائمة على التساوى فى الشكل ، ومع ذلك ، فمن الواضح أن نفس الموضوع إن اشتركت فيه نفس الشخوص موزعة لا على نظام « أنا - أنت » ، بل وفقا لنظام « أنا - هو » يختلف إلى حد كبير .

لنقدم مثالا آخر أكثر وضوحا ، لنحاول المقارنة بين تأويلين ممكنين لنظام « أنا – أنت » : فى التأويل الأول « أنا = يوف[١٠] ، أنت = الله » ، وفى التأويل الثانى عكس ذلك ، فمن الواضح أن كلتى الإمكانيتين الدلاليتين الكبريين تندرجان فى علاقة نظام الضمائر بما صدقات بنيته من الشخصيات .

ويبدو أن كون الضمير « وجها أول » أو « وجها ثانيا » أو « وجها ثالثا » يتضمن فى ذاته تحديدا أوليا ، وأساسيا فى الوقت نفسه ، لمواطن هذه الوجوه فى بنية الجماعة ، اضف إلى ذلك أن هذه التقسيمة الدراماتيكية – الشكلية التى تنحصر قيمتها عند التجربة اللغوية فى كونها تشير إلى اتجاه الكلام وعلاقته بالمتكلم ، تحظى بمعنى إضافى خاص بمجرد تهيؤ النص لكى يكون نموذجا model شعريا للعالم ، ويدل على هذا أنه كلما ارتقى الدور التنميطى للنص ازدادت قيمة الوظيفة البنائية للضمائر ، ففى النصوص المقدسة ، وفى الشعر الغنائى ، يصبح حق الشخصية فى أن تكون وجها أول سمة مميزة تشير مسبقا إلى جوهر هذه الشخصية وسلوكها .

وكلما ازداد وضوحا جنوح النص الأدبى لا إلى تصوير « أحداث من الحياة » ، بل إلى تصوير « جوهر الحياة » ، وبمعنى آخر : كلما ازدادت وضوحا خاصية تركيزه على تصوير « لغة » الواقع ، لا « كلام » الواقع ، تنامى فيه الدور الذى تلعبه الضمائر .

وأوضح مثال لعلاقة موضوعات الشعر الغنائى ببنية الضمائر فى لغة ما هو ما نلاحظه فى ضوء ترجمة الشعر الذى يتجه فيه الخطاب إلى الله ، وبالذات حين يترجم من الفرنسية إلى الروسية ، فالنص الفرنسى يستخدم فى هذه الحالة الضمير "Vous" ، وهو لا يعادل الضمير "Bbl" ، ولا الضمير "Tbl" فى اللغة الروسية ، ومعنى ذلك أن ظهور الضمير "Tbl" فى الترجمة الروسية يمثل فى حقيقة الأمر نقلا لموضوع النص ، مادام يقتضى من دلالات السياق ما لم يكن يمكن أن يقتضيه الضمير "Vous".

الهوامش

(١) ر . جاكوبسون : شعرية القواعد وقواعد الشعر – دراسة فى كتاب « Poetics فن الشعر » – الصادر فى وارسو سنة ١٩٦١ – ص ٤٠٣ – ٤٠٥ وانظر كذلك كتاب ف . ف إيفانوف المسمى « الجوانب اللغوية فى ترجمة الشعر » – مرجع سابق .

(٢) بوشكين : الأعمال الكاملة – المجلد الثالث – نشر أكاديمية العلوم السوفيتية بموسكو سنة ١٩٤٨ – ص ٣٣٠ ، ٤١٨ .

(٣) يلاحظ أننا فى هذا المثال الذى ساقه المؤلف بلغته الروسية قد اجتزأنا بالقوافى فقط ، حيث إنها موطن الشاهد ، ويلاحظ كذلك أن قافيتى الطراز الأول أفعال مضارعة ، على حين أن أولى قافيتى الطراز الثانى اسم ، أما ثانيتهما ففعل ماض – (المترجم) .

(٤) جاكوبسون : شعرية القواعد ، وقواعد الشعر – فى كتاب "Poetics" فن الشعر – وارسو سنة ١٩٦١ – ص ٤٣٨ .

(٥) يقصد العناصر النحوية والصرفية التى أشار إلى أنها تساعد المبدع على تكوين رؤيته الشعرية للوجود . (المترجم) .

(٦) جاكوبسون شعرية القواعد وقواعد الشعر – فى كتاب فن الشعر . Poetics

(٧) نقول تقريبا ؛ لأن استثناء من قبيل قصيدة الشاعر الألمانى هاينى « شاب يحب فتاة » هو استثناء يؤكد القاعدة ، فكل شخصيات النص تخضع ، كما فى الأدب القصصى ، لوجه واحد هو الوجه الثالث .

(٨) قد يتلخص هذا الموقف فى حب شخص لآخر ، وحب ذلك الآخر لثالث ، وحب ذلك الثالث لرابع ، على حد قول الشاعر :

علقتهـا عرضـا وعلـق قلبهـا غيرى ، وعلق أخـرى ذلك الرجـل

(المترجم)

(٩) الوجه الثالث فى القصة هو ضمير الغائب (المترجم)

(١٠) المقصود هنا أى رمز لأى علم من الأعلام (المترجم) .

مستوى المعجم الشعرى

الشعر يتكون من كلمات ... تلك حقيقة ليس ثمة ما هو أوضح منها ، ومع ذلك فإن النظر إلى هذه الحقيقة معزولة بذاتها كفيل بأن يتمخض عن بعض ما لعله معلوم من سوء الفهم ، فالكلمة فى الشعر هى فى الأصل كلمة تنتمى إلى لغة ما ، هى وحدة فى متن يمكن أن نجده فى القاموس ، ومع ذلك فإن هذه الكلمة تبدو وكأنها ليست معادلة لنفسها ، ومن ثم يغدو تشابهها ، أو حتى تطابقها ، مع « الكلمة القاموسية » سببا فى الإحساس الواضح بالاختلاف بين هاتين الوحدتين : المتباعدتين المتقاربتين ، المستقلتين المتوازيتين ، نعنى الكلمة فى مفهومها اللغوى العام ، والكلمة عنصرا فى القصيدة الشعرية .

إن النص الشعرى يمثل فى ذاته ، وبصورة خاصة ، لغة منظمة ، وهذه اللغة موزعة إلى وحدات لفظية ، ومن المشروع أن نطابق بين هذه الوحدات وبين ألفاظ اللغة الطبيعية ، بحكم أن هذا يعتبر أبسط المحاولات وأكثرها تلقائية فى توزيع النص إلى فلذات دالة . وسرعان ما تتكشف عند هذا الحد مجموعة من الصعوبات ، لأن الشعر فى أية لغة : لتكن الروسية أو الإستونية أو التشيكية إلخ لا يستخدم من العناصر اللفظية سوى جزء محدود ، وهذه الكلمات المستخدمة تندرج بدورها فى شبكة لغوية أوسع ، وهذه الشبكة – بالتالى – لا تتحقق فى النص الماثل إلا تحققا جزئيا .

إننا لو نظرنا إلى عمل شعرى مّا باعتباره لغة منظمة بصفة خاصة ، فمعنى ذلك أن هذا الاعتبار يتحقق بالكامل فى ذلك النص ، أى أن ما كان يمثل قسما من النظام ، غدا فى حد ذاته نظاما مستقلا(١) .

وهذه الحقيقة الأخيرة جوهرية إلى حد كبير ، إذ إن اللغة كتعبير عن ثقافة ما ، كنظام تنميطى ، تميل إلى التعميم ، وتطمح إلى احتواء العالم برمته والتطابق معه ، فلو أن ثمة من جزئيات هذا العالم ما يند عن هذا النظام فمعنى ذلك أن هذه الجزئيات ليس لها وجود من منظور ذلك النظام (هكذا نجد – على سبيل المثال – أن ما يسمى « بالطبيعة السفلى » و « اللهجة الدنيا » لا مكان لهما فى عالم الشعر الكلاسيكى الراقى) .

فى التحليل الأخير تتكون داخل كل ثقافة منظومة من اللغات – النماذج ، تميز هذه الثقافة ، وتتبلور فيما بين أفراد هذه المنظومة علاقة من التشاكل المتبادل بحيث يماثل كل منها الآخر ، بحسبانها نماذج لمشروع واحد – هو الوجود بأسره .

وبهذا المعنى ، فإن لغة النص الشعرى ، كلغة كاملة ومستقلة ، تشبه اللغة الطبيعية فى مجملها ، تشبهها وليست جزءا منها ، أما حقيقة كون كمّ ألفاظ هذه اللغة الشعرية يحسب

بالعشرات أو المئات ، وليس بمئات الآلاف ، فإنه لا يغير سوى قيمة الكلمة باعتبارها وحدة النص ، فالكلمة فى الشعر أكبر قيمة من تلك التى فى نصوص اللغة العامة ، وليس صعبا أن نلاحظ أنه كلما كان النص أكثر أناقة وصقلا ، كانت الكلمة أكثر قيمة ، وكانت دلالتها أرحب وأوسع .

وحين يتكون لدينا المعجم الشعرى لهذه القصيدة أو تلك فإنه يكون قد تكونت لدينا – بالتالى ، وبصفة تقريبية – تلك الدوائر التى تشكل نظرة الشاعر إلى الوجود .

لقد استخدم « كيوخيلبكر »[٢] في إحدى قصائده تعبير « القطيع » فيما أشار إليه بوشكين بتعبير « القمل » ، فلماذا لم يلاحظ الأول ذلك التأثير الساحر الذى لفت نظر الثانى ؟ ببساطة لأن « القمل » لم يكن ضمن مفردات العالم الشعرى لشاعر مثل كيوخيلبكر ، بل ولم يكن ضمن واقع الأشياء المعتبر بالنسبة له العالم الوحيد والحقيقى ، مثل هذه الحشرات لم تندرج فى عالمه النموذجى ، وكأنها غير موجودة بالمرة فى فكره العالى .

أما معجم بوشكين الشعرى ، بغض النظر عن نسبية هذا المقياس ، فيكوّن بنية مختلفة للعالم :

لدينا الآن طرق رديئة
القناطر المهملة تتعفن
وفى المحطات ذلك البق البشع
لا يتيح فرصة النوم ولو لدقائق
(يفجينى أونيجين)

من ثم فإن الأبيات الشعرية التى تبدو فى شعر « كيوخيلبكر » أحادية الدلالة تتجلى فى شعر بوشكين ثنائية المعنى .

وبهذه الصورة فإن معجم أى نص شعرى يمثل – فى المقام الأول – عالم ذلك النص ، أما الكلمات التى يتكون منها فهى التى تملأ فراغ ذلك العالم ، ومن العلاقة بين كلا الجانبين تتخلق بنية الوجود الشعرى .

والوجود الشعرى بهذا الشكل لايتمتع فقط بمتن كلامى خاص، بل وبنظامه الذاتى من المترادفات والمتضادات، ففى بعض النصوص يمكن « للحب » أن يكون مرادفا « للحياة » ، وفى نصوص أخرى قد يرادف «الموت» ، وفى طائفة ثالثة قد يترادف « الليل » و « النهار » ، و « الحياة والموت » . وعلى النقيض من ذلك يمكن لنفس الكلمة أن لا تكون فى الشعر معادلة لنفس قيمتها خارج الشعر ، بل إنها قد تكون فى هذه الحالة مناقضة لتلك . اقرأ هذين البيتين لتيسفيتايفا :

الحياة – إنها المكان الذى تستحيل فيه الحياة ..
والسكن – هكذا تتضاءل السكينة ...

غير أن هذه الكلمات نفسها ، حتى وهى تتمتع بمعناها الخاص فى البنية الشعرية ، لا تفقد دلالاتها المعجمية ، ولا شك أن الصراع والتوتر بين هذين النمطين من أنماط الدلالة شديد الوضوح ، وبخاصة أنه يعبر عنهما كليهما فى النص برمز لغوى واحد - هو الكلمة .

الهوامش

(١) نعترف بأننا نبسط القضية نوعا ما ، لأن النص الشعرى يمكن أن يمثل فى حقيقة الأمر درجا من اللغات : « اللغة الأم » ، ولتكن الروسية على سبيل المثال ، ثم اللغة الأدبية الروسية لعصر ما ، ثم « نتاج الشاعر مبدع النص » ، ثم « الدائرة التى ينتمى إليها النص باعتبارها نظاما مستقلا » ، ثم « القصيدة بحسبانها عالما شعريا منكفئا على ذاته » . وفى علاقته بكل نظام من هذه الأنظمة تجد النص يتجلى كما لو كان درجة مختلفة من التحقق ، وتتغير قيمته النسبية طبقا لمكانه من كل منها .

(٢) فيلهلم كارلوفيتش كيوخيلبكر ، شاعر روسى ، ولد فى بطرسبرج سنة ١٧٩٧ وتوفى سنة ١٨٤٦ فى تابولسك ، وعلاوة على نشاطه كشاعر ، مارس النقد والترجمة ، وقد عاصر بوشكين وكان صديقا له .

لعبت الثقافة الأجنبية دورها الهام فى فكر ووجدان كيوخيلبكر ، إذ أتيح له السفر والإقامة لفترة من الزمن فى إيطاليا واليونان وباريس .

وقد اعترف تولستوى بقيمة الشاعر وقدر تقديرا عاليا ، كما قام رائد الشكلانيين ى . ن . تينيانف بجمع أعماله الإبداعية الكاملة .

مفهوم التوازى Parallelism

حين نحلل دور التكرار فى الشعر يكون منطقيا أن نتوقف بعض التوقف عند مفهوم التوازى ، فكثيرا ما يعالج هذا المفهوم عندما يكون الأمر متعلقا بفنية الشعر .

لقد أشار الناقد أ . ن . فسيولوفسكى إلى الطبيعة الجدلية للتوازى فى نطاق الفن حين قال : « إن الأمر هنا لا يتعلق بالتطابق بين الحياة الإنسانية والحياة الطبيعية ، بل ولا يتعلق حتى بالموازنة التى تفترض الوعى بتوزع الموضوعات التى يوازن بينها ، إنه – بالأحرى – يعنى ضربا من المقارنة بعلامة الفعل »[1] . وبهذه الصورة ، فإن التوازى يتضمن بالتأكيد نوعا من التشابه ، على العكس مما هو الوضع فى حالتى التطابق التام أو التمايز المطلق . ويحدد الباحث البولندى المجدد « ر . أوسترليتز Austerlits » مفهوم التوازى على هذا النحو : كل شطرتين فى البيت يمكن اعتبارهما متوازيتين ، إذا كانتا متطابقتين فيما عدا جزءا واحدا يشغل فى كل منهما نفس الموقع تقريبا »[2] ، ثم يتابع حديثه قائلا : « إن التوازى يمكن النظر إليه كضرب من التكرار ، وإن يكن تكرارا غير كامل »[3] .

ويمكن أن نحدد الخصائص الملحوظة فى التوازى بهذه الطريقة : التوازى مركب ثنائى التكوين ، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر ، وهذا الآخر – بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ، نعنى أنها ليست علاقة تطابق كامل ، ولا تباين مطلق ؛ ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول ، ولأنهما – فى نهاية الأمر – طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما ، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما . إليك – على سبيل المثال – هذا التوازى :

عوجى !! عوجى أيتها الشمس ، عوجى على أعلى الغابة .

وأقبل ، أقبل أيها الأخ صوب أختك فى زيارة .

ففى هذين البيتين تنعقد المشابهة بين فعل كل من « الشمس » و « الأخ » (عوجى ، عوجى ـ أقبل ، أقبل) ، بينما تتجلى صورة الشمس باعتبارها معادلا لمفهوم « الأخ » ، ثم باعتبارها الطرف المعلوم الذى يقاس به ويتنمط على أساسه وبالنسبة له مفهوم «الأخ».

غير أن ثمة نوعا آخر من التوازى أكثر تعقيدا ، وذلك حين ينهض طرفا التوازى كلاهما بتنميط أحدهما الآخر ، ولا يتسنى ذلك إلا إذا كان فى كل منهما شىء ما مناظر لما فى الآخر :

« حزينا ، ومرحا ، أتحمم عليك ، أيها المثال ، معملك ـ » (بوشكين) ؛ فالنعتان المختصران « حزينا » ، « مرحا » ينهضان جميعا على أساس نحوى واحد ، حيث يعبر عن كليهما بنفس الصيغة اللغوية ، كما أن بينهما ضربا من التوازى لا يتسنى معه فهم النص (وقد

يكون هذا النص نصا غير فنى) بحسبانه إيماء إلى وجود حالتين شعوريتين فى مزاج المبدع مختلفتين متفرقتين ، بل إن كلتا الحالتين تطرحان نفسيهما داخل النص الفنى كصنوين متفاعلين ، ومن ثم يشكل مفهوم « الحزن » و « المرح » بنية تكاملية مركبة .

أما فيما يتعلق بالتوازى على مستوى الكلمات ومستوى التراكيب فإن ضربا من العلاقة المجازية ينشأ بين طرفى التوازى : المشروع والنموذج ، أو المادة والصورة ، على اعتبار أن ما يدعى بالمعنى المجازى إنما ينبنى على التماس مشابهة ما بين مدلولين ، وهكذا تولد « الصورة الشعرية » التى يعتبرونها الخاصية الجوهرية فى الشعر ، وإن كانت - فى نظرنا - لا تزيد عن أن تكون مظهرا واحدا ، وفى نطاق محدد ، لطبيعة فنية أعم وأشمل ، وكان حريا بهم - فى حقيقة الأمر - أن يقولوا إن الشعر بنية ، جميع عناصرها ، وعلى مستوياتها البنائية المختلفة ، تنخرط فيما بينها فى علاقة تواز مستمر ، ومن ثم تحملها لما تتحمله من شحنة دلالية معينة .

وما قلناه يقود إلى نتيجة أخرى تتعلق بفارق هام يميز البنية الفنية عن البنية غير الفنية ، فاللغة تحظى بوفرة ملحوظة ، وفيها يمكن أن يعبر عن المعنى الواحد بأكثر من طريقة ، أما فى بنية النص الفنى فإن مثل هذه الوفرة تتضاءل ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أنه عندما يتعلق المقام بتوصيل مضمون معين فإنه يستوى لدى اللغة - فى حقيقة الأمر - بأى صيغة لفظية للكلمة تمّ إيصال هذا المضمون ، أما فى الفن فيتحتم أن تبدو مثل هذه الصيغة اللفظية فى وضع تقابل أو تواز مع الوقع اللفظى لكلمة أخرى ، الأمر الذى ينتج عنه ارتباط الصيغتين برباط المشابهة .

والوفرة اللغوية خاصية ضرورية ومفيدة فى ذات الوقت ، فهى تضمن بخاصة ، صمود اللغة فى مواجهة الأخطاء ، وفى مواجهة أن يعاملها المتلقى معاملة ذاتية وعلى هواه ، هذا على حين أن هبوط نسبة هذه الوفرة فى الشعر يفضى إلى أن تلقى القصيدة لا يتماثل على إطلاقه مع ما يحدث فى اللغة العادية ، وفى مقابل هذا ترى البنية الشعرية أغزر معانى ، وأكثر مواءمة لنقل البنى الدلالية التى لا تستطيع نقلها اللغة العادية .

إن منظومة العلاقات الموجودة بين عناصر العمل الأدبى ، وكذلك بين مستويات هذه العناصر ، تضفى على العمل الفنى نوعا من الاستقلالية بعد إنتاجه ، وتسمح له بأن يطرح نفسه ليس كنظام عادى بسيط ، بل كبنية مركبة متنامية ، تتجاوز بكثير كل ما أبدعه الإنسان قبلها من أنظمة ، وتقترب على نحو ما من بنية الكائن الحى ، من حيث إن العمل الفنى يتعلق ببيئته تعلقا طرديا ، ويتغير تحت تأثيرها . ولئن كان الجدليون فى العصر الإغريقى الرومانى قد أكدوا لنا أن النهر الواحد يمتنع عبوره مرتين ، فإن الجدليين المعاصرين لا يعوزهم التأكيد على أننا الآن لا نمسك فى أيدينا بنفس نص « يفجينى أونيجين » الذى عرفه أوائل القراء فى حينه ، أو حتى الذى عرفه المؤلف نفسه ، ذلك أن الظروف المحيطة بالنص فى حقبة بوشكين ، والتى عاش النص فى ظلالها - تلك الظروف يصعب إحياؤها من جديد ، فلإحيائها ينبغى ألا نقتصر

على معرفة ما كان معروفا بالنسبة لبوشكين (اعتراض : يمكن للمؤرخ ، بل ويجب عليه أن يحاول تلك المعرفة فى اللحظات الجوهرية من تلك الحقبة ، ولكنه لا يمكنه – للأسف – التعويل على بعث كل تشابكات الظواهر المحددة فى تلك السنوات) ، بل وأن ننسى كل ما لم يكن معروفا لديه ، حتى ولو كان يشكل من وجهة نظرنا أساس التلقى الأدبى فى زماننا ، وهى غاية لا نعتقد أن بالإمكان تحقيقها .

والعمل الأدبى يندرج ضمن المسيرة الموضوعية للتاريخ ، مثله فى هذا مثل وعى الذات المتلقية له ، ومن ثم فإن هذا العمل يحيا بحياة التاريخ ، وهكذا فإن ما نفقده من شعور قرائى حي فى تلقى تحفة بوشكين « يفجينى أونيجين » يخضع لضرب من إعادة التصميم ، وحين نقرأ بوشكين فقد لا يكون بوسعنا أن ننسى كل الأحداث الأدبية والتاريخية التى وقعت فى الحقب التالية له ، ولكن بوسعنا تماما أن نتخيل الوعى الذى كانت هذه الأحداث غير معلومة له ، وكل هذا بطبيعة الحال يتم بصورة تقريبية .

إن النتاج الأدبى يتعلق بمستهلكه علاقة عكسية ، ومن هنا – على ما يبدو – تنبع تلك السمات التى يتسم بها الفن ، كخلوده الفذ ، وصلاحيته لأن يمنح المستهلك من شتى الطبقات ، وفى شتى الأزمنة ، جرعا معلوماتية مختلفة ، وإن يكن هذا – بالطبع – داخل حدود معينة .

الهوامش

(١) انظر : خارجايف ، ف . ترينين : ثقافة ماياكوفسكى الشعرية – موسكو سنة ١٩٧٠ م – ص١٩٥ – ١٩٧ .

(٢) أوسترليتز : التوازى – فى مجموعة دراسات بعنوان « فن الشعر » – وارسو سنة ١٩٦١ – ص ٤٣٩ .

(٣) السابق ص ٤٤٠ .

البيت باعتباره وحدة

القافية حد البيت . وقد أطلقت أ . أخماتوفا على القافية في إحدى القصائد تعبير « الإشارة الصوتية » ،قاصدة بذلك الرنين الصوتي الذى يميز نهاية السطر عند الكتابة على الآلة الكاتبة ، فملاحظة حد البيت تقرب بينه وبين الكلمة ، على حين أن السكتة فى نهاية البيت تقرب بينه وبين جزء الكلمة .

ومن القواعد البنائية الأساسية فى النص الشعرى تنبغى الاشارة إلى التناقض التالى ، ذلك أن كل عنصر دال يميل إلى أن يطرح نفسه بوصفه « علامة » ذات دلالة مستقلة ، هذا على حين يتجلى النص كما لو كان سلسلة تعبيرية مركبة لبناء واحد ، ومن ناحية أخرى ينزع نفس العنصر فى ذات الوقت إلى طرح نفسه باعتباره جزءا من علامة ، على حين يحظى الكل النصى بمظهر العلامة الواحدة ذات الدلالة التى لا تقبل القسمة أو التجزئة .

وإذا كنا بالمعنى الأول قادرين على القول بأن الفونيم (أصغر وحدة صوتية مميزة) يتجلى عبر البيت الشعرى كما لو كان كلمة مستقلة ، فإننا بالمعنى الثانى قادرون على النظر إلى البيت نفسه ، ثم إلى الفقرة الشعرية ، ثم — أخيرا — إلى النص كله ، باعتباره — على نحو ما — منظومة من الكلمات ، ومن هذا المنطلق يبدو البيت كما لو كان كلمة نسبية ومن نوع خاص ، ذات مضمون واحد لا يمكن تفتيته ، أما علاقته ببقية الابيات فهى علاقة سياقية تركيبية فى البنية القصصية ، وهى علاقة موقعية فى كل حالات التوازى الشعرى . .

وتتجلى الوحدة الشعرية على المستويات الإيقاعية والتنغيمية والتركيبية والدلالية ، ويمكن أن ينضاف إلى كل ذلك وحدة النسق اللفظى التى كثيرا ما تشكل داخل البيت صلات موضعية حميمة .

أما الوحدة الدلالية أو المعنوية للشعر فتتجلى فيما أسماه ى . هـ . تينيانف « وحدة النسق الشعرى » ، ذلك أن المعنى المعجمى للكلمات داخل البيت يحرك فى الكلمات المجاورة مجموعة من المعانى الهامشية التى لم تكن لتوجد لولا دلالة ما بين السطور فى نص ما ، الأمر الذى كثيرا ما يفضى إلى تمييز محاور الدلالة الشعرية السائدة من جانب ، وتلك الكلمات التى تنهض بدور الروابط ، أو التى لها طبيعة السوابق واللواحق من جانب آخر .

والشعر ذو طبيعة ازدواجية ، وتنبع هذه الازدواجية من كونه يعنى تتالى الكلمات ، كما يعنى الكلمة فى ذات الوقت ،ومن ثم فإن معناه لا يساوى بالضرورة حاصل جمع معانى أجزائه المكونة له ، على اعتبار أن تركيب المعانى من علامات مستقلة هى عملية تختلف عن عملية بناء معنى العلامة من عناصر مختلفة وظيفيا . إننا نواجه فى الشعر خاصية جوهرية كثيرا

ما نواجهها فى كل فن ، حين نجد النص الواحد يطرح أكثر من تأويل ، كما نجد تأويل النموذج يعطى – عند مستوى معين – ليس فقط حلا شعريا أحادى الدلالة ، بل عديدا من الدلالات المتكافئة الوثيقة الصلة بعضها ببعض .

إن الشعر يحتفظ بكل دلالته الخاصة بنص ما ، باعتبار هذا النص بلاغا كلاميا عاديا ، ولكنه فى ذات الوقت يحظى بمعانى إضافية متكاملة ، ومن التوتر بين هذين القطبين ، الدلالة العادية والدلالة الإضافية تتخلق خاصية الشعر فى علاقة النص بمدلوله ، وأيا كان النموذج الذى نتمثل به من شعر هذا أو ذاك من الشعراء ، فإننا نقتنع بأن الوحدة النطقية – الايقاعية للقصيدة تبدع بدورها وحدة دلالية لا تنفصم عراها .

إن مساحة المفارقة بين الدلالة اللغوية العادية والدلالة الإضافية فى الشعر يمكن أن تنمحى فى حالتين : عند التعادل بين دلالة العمل الشعرى ومحتواه النثرى ، نعنى عند النثرية القصوى للعمل ، ثم عند الانحراف الكامل عن الدلالة اللغوية العادية ، نعنى عند إبداع شعرى ذى طبيعة لغوية خاصة ، وإن كانت هاتان الحالتان ممكنتين فقط بحسبانهما مجرد استثناء من الثقافة الشعرية السائدة ، أو خروجا عليها فى هذا الجانب أو ذاك ، أما اعتبارهما نظامين مستقلين فى بناء المعنى الشعرى فهو أمر غير ممكن .

ثم إن وحدة البيت باعتباره كلا دلاليا متكاملا تتخلق على مستويات بنائية عدة ، ونلحظ أثناء ذلك التخلق نزوعا فى البداية إلى ارتكاب أقصى ما يمكن من المحظورات المنهجية ، ثم بعد ذلك ميلا إلى التخفف من هذه المحظورات ، الأمر الذى يتيح إمكانات دلالية إضافية .

واختصاص البيت بكونه الاساس الأولى الوحيد للقصيدة يعنى ضرورة أن تتوفر له وحدة الوزن أو الإيقاع بالاضافة إلى وحدة التركيب والنغم ، أما التكرارات والجناسات اللفظية التى وجدت فى البيت الشعرى خلال مراحله الأولى فقد كانت ينظر إليها باعتبارها مظهرا اختياريا ، ثم إنها كانت ملمحا يسم الشعر البلاغى فحسب ، لا الشعر فى عمومه .

عند هذه المرحلة الأولية كان الشعر يعنى بنية إيقاعية معينة تجنح إلى الوحدة (الوزن وحده لابد أن يسود باعتباره رمزا لكون الشعر شعرا ، وقد كان هذا الرمز بالنسبة للشعر الروسى متمثلا فى بحر الإيامب ذى التفاعيل الأربع) ، وتنغيما شعريا معينا يتحقق من خلال طراز إنشادى خاص ، كما يتحقق من خلال منظومة محددة من الضوابط الشعرية ، وبحكم النظر إلى الشعر باعتباره لغة خاصة – تجلت هذه الخصوصية أثناء القرن التاسع عشر فى تحديد الشعر على أنه لغة الآلهة[1] – كانت علامة انتماء النص إلى الشعر هى بالذات عدم تطابقه مع لغة الخطاب اليومى .

فى هذه الحالة كانت القيمة النصية الأساسية فى الكلام تتحدد بما يسمه من « انتمائه إلى الشعر » أو « عدم انتمائه إليه » ، أما التمايز الداخلى فى حدود الشعرية فأمر لم يكن معروفا بعد[2] .

ثم تنكشف فيما بعد إمكانات التعارض بين اكتمال الوحدة الإيقاعية وعدم اكتمال الوحدة التركيبية النحوية ، وينشعب الأداء النغمى الشعرى إلى نغمة إيقاعية ، ونغمة لفظية ، نعنى إلى نغمة تتحدد فى ضوء توزيع العناصر العروضية ، ونغمة أخرى وثيقة الصلة بالمستوى النطقى ، ومن ثم تتجلى إمكانية الجدل أو الصراع بين هذين المستويين ، على نحو ما نجده – على سبيل المثال – فى المقطوعة الهزلية التى كتبها أ . ك . تولستوى بعنوان « أغمد الخنجر أيها القاتل الشرس » ، حيث ينبثق صراع كوميدى بين إيقاع « البالادا » ممثلا فى القصيد الاسطورى والجانب اللفظى ممثلا فى لغة الحياة اليومية :

يعطونك فى كفك ياستانيسلاف

ويعطون الآخرين فى صدورهم .

أما أنا فلى كل الحق فى أن « أعطى » النصيحة للسلطات !!

هل تريدنى أن أخطب ابنتى « لدينيا » ؟

فى مقابل ذلك

أمنحك وثائق اقتراض

مدتها ألف عام !!

وفى إحدى قصائد أ . فيدنيسكى ينشب الصراع بين البنية الإيقاعية السائدة ، التى تثير فى واعية المتلقى نظائرها عند ليرمنتوف ، وبين التنغيم التراجيدى على المستوى اللفظى ، والذى تتخلله عناصر حياتية هابطة ، لو أنها وجدت فى سياق آخر لبدت وكأنها عناصر هزلية .

وليس بمكنة أى من الطبقات البنائية للعمل أن تتمتع بحمل دلالات فنية مستقلة إلا حين تتوقف عن الارتباط التلقائى بمفهوم البيت الشعرى لتتجلى فقط فى أحد التجليين ، التحقق أو عدم التحقق ، أما التطابق الكامل بين كل العناصر ، كما يلاحظ بصدد مشكلة الوزن والإيقاع ، فإنه قد انتقل إلى مستوى البنية النموذجية التى يتم استقبال النص الفعلى بالقياس إليها .

فى الوقت ذاته نجمت عملية أخرى ، فلقد تحدثنا سابقا عن أن حركة العمل الشعرى تخضع لقانون مؤداه : درجة قصوى من القيود ، يعقبها هز صلابة هذه القيود وزعزعتها .

غير أنه لابد من أن نؤكد أن مثل هذه النظرة تصح فقط حين نكون بصدد مستويات بنائية كل منها بمعزل عن الآخر ، كأن نكون – مثلا – بصدد « تطور الإيقاع الشعرى » أو « تاريخ الأسلوب الشعرى » ، أما فى الحركة الحقيقية للنصوص فإن الاهتزاز الشديد للقيود على أحد المستويات لابد أن يقابله التزام شديد على مستوى آخر ، فالملامح الاجبارية – إذن – تتحول إلى ملامح اختيارية ، ويبدو – آنذاك – كما لو أن أية تعليمات أو قواعد قد ألغيت ، غير أنه – وفى ذات الوقت – سرعان ما تنخرط هذه الملامح الاختيارية فى دائرة إجبار جديد ، وهكذا

نجد في الثقافة الشعرية للقرن العشرين أن الدرجة العالية من الدقة والتنظيم على المستوى الصوتى أضحت أمرا ضروريا في القصيدة ، وبالذات لدى تلك المدارس الشعرية التى سمحت للشاعر بحرية قصوى على المستوى الإيقاعى ، وبالمثل فإن الرومانتيكيين قد ألغوا - على مابدا - كل المحاذير على ما يتعلق بالجنس الأدبى ، واللغة الأدبية ، ومفهوم الجليل والحقير ، ولكنهم - في المقابل - أدخلوا قيودا جديدة على المضمون الشعرى .

الهوامش

(١) ينبغى أن نتذكر أن المقطوعة الشعرية الهجائية (الإبيجراما) لم تكتب إلا عندما بدأوا يتطلبون فى الشعر الوضوح والنزوع إلى اللغة العادية ، وعندما بدأ اصطلاح « لغة الآلهة » يكتسب مسحة من السخرية .

(٢) عوضا عن هذا التمايز الداخلى توفر نظام تمايزى أساسه البنية فوق الشعرية ، نعنى بنية الأجناس الأدبية ، وفيما بعد يفقد الاختلاف النوعى بين الأجناس قيمته ويبدأ التمايز فى التنغيم الداخلى للشعر ينمو ويتصاعد .

المقطوعة الشعرية Strophe

باعتبارها وحدة[1]

اذا كان توزيع العمل الشعرى إلى أبيات يعتبر توزيعا نمطيا إجباريا[2] ، فإن توزيعه إلى مقطوعات شعرية يعتبر توزيعا اختياريا ، وهو - أى التوزيع إلى مقطوعات - يقابل توزيع النص النثرى إلى فقرات وفصول ، وكثيرا ما يتواكب هذا التوزيع المقطعى مع تضمين خاصية الحكى أو القص فى تضاعيف العمل الشعرى .

وفى النص المقسم إلى مقطوعات شعرية تكون نسبة المقطوعة إلى البيت مناظرة لنسبة البيت إلى الكلمات ، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن المقطوعات شأنها شأن الكلمات تنتظم فى وحدات دلالية ، كتلك التى نلحظها - مثلا - عند بوشكين فى « يفجينى أو نيجين » ؛ إذ نجد كل مقطوعة فيها تتمتع بدلالة متكاملة . ومحور معنوى خاص ، هو ما يسمى بالجذر الدلالى للمقطوعة ، ويتمثل فى الأبيات الأربعة الأولى من المقطوعة ، على حين تنهض الأبيات التالية بحمل الدلالات الإضافية والدلالات المتولدة من المركب الصرفى - الإعرابى .

ولا عجب فى أن نسبة معينة من المقطوعات تنحرف عن هذه الوتيرة ، كما يحدث فى المفارقة بين البنيتين المقطعية والتركيبية أو بين بنية المقطوعة والإيقاع الصوتى - لا عجب فى هذا حين نتذكر أن حرية اقتضاء أو عدم اقتضاء هذا العنصر أو ذاك من العناصر البنائية هى بعينها التى تحدد قيمته .

وأبسط أشكال المقطوعة الشعرية هو المقطوعة ذات البيتين ، وفى هذا تتبدى إحدى الخصائص الأساسية فى المقطوعة ، نعنى خاصية الثنائية أو الازدواج[3] ، ولا نعنى بهذا مجرد كون المقطوعة غير قابلة للانفصام كميا ، بل وكونها - بنائيا - ذات طبيعية أولية ، بمعنى أن الأبيات الداخلة فيها متعادلة القيمة من الناحية البنائية ، ولا تنتظم فى درج الترقى طبقا لقيمتها .

خذ مثلا من بوشكين فى « الشال الاسود » :

أتطلع ذاهل اللب تجاه الشال الأسود ..

والروح الباردة ترتعد حزنا ..

حقيقة فى داخل المقطوعة الثنائية الأبيات يمكن أن تظهر نزعة إلى تغليب أحد البيتين (عادة ما يكون الأول) على الآخر ، كما فى قول بوشكين - أيضا - فى « الأخوة الصعاليك » :

كنا أخوين .. درجنا معا

وقضينا الشباب التعيس فى ضنك ..[4]

بيد أنه يمكن القول إن تدرج أبيات المقطوعة من الأساسي إلى الثانوى ، ومن المتبوع إلى التابع ، لا ينتظم على هذا النحو إلا فى الأشكال المعقدة من المقطوعات الشعرية .

هكذا نجد تشكيل المقطوعات Strophes فى قصيدة « الخريف » لبراتينسكى يتم طبقا لنظام منطقى واضح : الموضوع أو القضية = أربعة أبيات ، نقيضه = أربعة أبيات ، المركب(٥) = بيتان ، وفى داخل كل مجموعة رباعية الأبيات تسود الأبيات ذات الأرقام الفردية والمختومة بقوافى مذكرة ، بينما المجموعة الثنائية الأبيات تتكون من بيتين ينتهيان بقافيتين متعانقتين مذكرتين ، بحيث يبدوان فى هذه الحالة على مستوى من الندرة والصقل يضمن لهما وقع النتيجة وقيمة الحكمة المستخلصة .لنقرأ إحدى هذه المقطوعات :

عندما تصيح مشاعر الغضب
حين تعول الأحزان العظيمة
ومن أعماق القلب تنبثق
منتشية تماما ، ووحشية
تلهو بالعظام بين ألعابها
ساعتها ترتعد الشيبة النزقة
ويأخذ الصبى اللاهى فى النشيج
تسقط لعبته من يديه ، والسعادة
تهجره إلى الأبد
والانسان الحى فيه يموت .

بيد أن هذه النزعة التنظيمية التى تسلك نص تلك القصيدة عبر ست عشرة مقطوعة ، تتعرض لبعض الانحراف عنها بأشكال مختلفة ، الأمر الذى يتحول بها من مجرد نظام منطقى ميت ، إلى مظهر حي للبنية الفنية .

من ثم نجد الأبيات الزوجية فى الرباعية الأولى من المقطوعة المشار إليها تقوم بمجرد دور إضافى – بمعنى الكلمة – بالنسبة للأبيات الفردية ، بل إنه يمكن إسقاطها دون إفساد المعنى :

عندما تصيح مشاعر الغضب
ومن أعماق القلب تنبثق .

فهذان البيتان (الفرديان) يتوازيان دلاليا ، وخاصة أنهما يتميزان بطابع أسلوبى خاص ، ومن ثم فالأبيات الأساسية أو الغالبة تدور من حيث المعنى فى إطار أصوليات اللغة الراقية للقرن الثامن عشر ، أما بدائلها الدلالية فتتسم بطبيعة لغوية رومانتكية واضحة ، تلك الطبيعة التى فى نطاقها تصبح كلمات مثل « منتشية » و« وحشية » مجرد مترادفات تتزاوج وتقترن كما لو كانت

أحادية الأصل ، كما يصبح تعبير مثل « صيحة الغضب » قادرا على أن يترجم إلى « عويل الحزن العظيم » .

وهكذا يرتبط البيت الأول بالبيت الثالث بما تعورف عليه من صلات تركيبية منطقية . أما الرباعية الثانية في المقطوعة فتبنى على نحو آخر ، فالعناصر الرئيسية فى الصياغة تتوزع إلى أبيات زوجية وأبيات فردية ، ثم إن كل شطر من الشطرين اللذين يتكون منهما هذا الجزء من المقطوعة يمثل بذاته وحدة دلالية وتركيبية ، على حين يمثل بالنسبة إلى الشطر الآخر موازيا دلاليا ؛ فالبيتان السابع والثامن (فى المقطوعة المذكورة) يكرران المعنى العام للبيتين الخامس والسادس ، وإن كان التكرار حتى فى هذه الحالة ينشط التمايز ، ففى الحالة الأولى (البيتان الخامس والسادس) يتعقد الطابع الشعرى ، وكأنما عن عمد (تلهو بالعظام ، بين الألعاب ، الشبيبة النزقة) ، بينما الجزء الثانى (البيتان السابع والثامن) يرسم لوحة طبيعية لا تسمح بها قواعد الفن الشعرى الرومانتيكية ، بحكم أنها ليست مفزعة فحسب ، بل ومبتذلة ، ومن ثم نرى كيف أن التعبير عن انطباع رومانتيكى بلوحة طفل دامع تسقط منه اللعبة وقد فقد الحياة – هذا التعبير قد ولد تأثيرا دلاليا خاصا بفضل تأثير هذه الملامح الأسلوبية بالذات .

وعلى مفصل البيتين الثامن والتاسع ينشأ توتر جديد ، فمن الناحية الشكلية التركيبية لا ينتهى الكلام بنهاية البيت الثامن ، إذ يعتبر البيتان الأخيران (التاسع والعاشر) استمرارا للكلام من الوجهة التركيبية ، بينما يتعلقان دلاليا بصورة الغلام الباكى فيما قبل ، ويتأكد هذا بما نلاحظه من أنه على الحافة بين البيتين الثامن والتاسع يرد ذلك التضمين[٦] الذى يكاد يكون وحيدا فى هذه المقطوعة ، بل ونادرا فى النص كله على وجه العموم .

وبنفس القدر فإن التلقائية فى بناء المقطوعة تبلغ من العظمة إلى حد أن البيتين الأخيرين يبدوان كما لو كانا جماع ما فى المقطوعة من مغزى وليسا فقط مجرد نهاية لإحدى لوحاتها ، ويلعب بالطبع دورا فى هذا المقام أن ثنائية هذين البيتين تندرج فى قرن واحد مع ما يسبقها (الثنائية الأولى تحديدا) وما يليها من ثنائيات مركبة .

وهكذا فإن التقاطعات المتعددة بين إحداثيات ولا إحداثيات الأنساق البنائية على المستويات المختلفة تجلو المقطوعة الشعرية Strophe كما لو كانت العلامة المستقلة والمتكاملة على مضمون غير قابل للتجزئة .

وإذا كان هذا هو شأن المقطوعة فى علاقتها بما تتكون منه من أبيات ،فإنها فى علاقتها بما تنتمى إليه من النص الكامل المستقل لا تعدو أن تكون مجرد عنصر من عناصره . ومن ثم نجد المقطوعة فى قصيدة « الخريف » – المشار إليها – لبراتنسكى تندرج فى إطار البنية الموحدة للنص ، خاضعة لنفس التصميم المنطقى المتمثل فى : الموضوع – نقيضه – المركب . أما الموضوع أو القضية فهى التأكيد على جدوى العمل المبذول للطبيعة ، وأما نقيضه فهو التأكيد على عدم

جدوى عمل الشاعر المبذول للإنسانية ، ومن ثم ينشأ التقابل بين خريف الطبيعة السعيد الهادئ وخريف الشاعر المجدب العقيم .

أما التركيب فيلغى هذا التناقض عن طريق التأكيد على ما فى التراجيدى من عناصر ملهوية ، هذا علاوة على أن براتينسكى يتسلح بجرأة غير معهودة فى الحقبة الرومانتيكية جملة حين يركز ليس فقط على اللامبالاة من جانب الطبيعة ، بل وكذلك على تدنيها ، حتى فى تلك الظواهر التى كانت تبدو سامية ومضيئة بالنسبة للرومانتيكيين ، كالعواصف والزوابع والكوارث الطبيعية :

انظر ها هى الزوابع تنقل عاصفة
والغابة تصعد أصواتها فى ضجة
والمحيط ينساب مرغيا مزبدا
وعلى الشاطئ ترتطم الأمواج المجنونة
هكذا يكون أحيانا عقل الجماعة الخامل
فمن مرقده يبعث
صوتا ، صوتا سفليا ، يترجم عن أفكار الرعاع
وقد تجد له صدى عاليا
ولكنك أبدا لن تجد صدى لذلك الحدث
أن الشتاء الدافىء قد عدّى وراح .

إن خصوبة النشاط الإنسانى ، والقدرة على إحداث الاستجابة ، تعنى فى التحليل الأخير قدرة على الاتصال ، الأمر الذى يتميز به عالمنا الدنيوى ، وهنا تتولد بنية دلالية شديدة التعقيد تبرز من خلالها خاصية الشاعر : استحالة التعبير الكامل عن الذات ، وهى الخاصية التى تبدو كما لو كانت مزيجا من الإحساس بالإثم العميق والانتصار العظيم .

فى هذه البنية الدلالية المتكاملة تندرج المقطوعة كمجرد عنصر ؛ إذ إن دلالة القصيدة ترتبط بتعاقب المقطوعات باعتبارها وحدات دالة ، مثلما ترتبط بالبناء المتكامل للنص الموحد — العلامة ، وهو البناء الذى يتطابق معه — بدوره — مضمون ذو وحدة غير منفصمة العرى . إن المقطوعة — أو لنقل الفقرة الشعرية — تمثل بذاتها ما يبدو وكأنه مشروع مبنى على المقارنة بين قاعدتين شعريتين ، فهى — من ناحية — تحظى بآلية معينة ، مثلها فى هذا مثل بقية مستويات القصيدة ، وهى — من ناحية أخرى — معمار دلالى .

لقد تحدثنا فيما مضى عن الدور الدلالى الخاص الذى تلعبه القافية فى القصيدة ، ولكننا لا ينبغى أن ننسى أن كلمة القافية ، علاوة على كل ما لها من قيمة فى البيت ، لا يتحقق لها وجود فعلى فى النسيج الشعرى بمعزل عن البيت الذى توجد فيه ، وبهذا الشكل فإن كل ما تحدثنا به عن مفاهيم التوازن والتقابل فى القافية ينبغى أن ينسحب كذلك — فى حقيقة

الأمر – على علاقة الثنائية البنائية ،نعنى بذلك كل بيتين توجد بينهما قافية ، وهذا المنظور الأخير هو ما يعطى المقطوعة الشعرية قيمتها الأساسية .

فإذا كان كل بيت يمثل بذاته إضمامة من المعانى ، أو كلا دلاليا ، فإن المقطوعة فى مقابل هذه الوحدات الدلالية الأولية تستهدف إبداع مستوى من البنية العلامية أكثر علوا وتعقيدا .
لنقرأ هذين البيتين من قصيدة « الابن والأم » للشاعر الكسندر بلوك :

الابن لم ينس أصله الأم .

الابن كر عائدا إلى عدم .

فلو أننا نظرنا إلى العلاقات الدلالية الناشئة من صلات هذين البيتين لكان ضروريا أن نلاحظ البنية الدلالية المنبثقة بالذات من تضام البيتين ، والتى لا تتحقق فى كل بيت على حدة .
فى هذين البيتين نرى أن الوقعين : الموسيقى والتركيبى ، على حد سواء ، تدعمهما القافية المتعانقة (نتذكر هنا أن مثل هذا النوع من المقاطع الشعرية لا يوجد فى هذه القصيدة إلا فى البداية والنهاية ، الأمر الذى يجعل له قيمة تعبيرية أكثر) .غير أن التوازى الدلالى يتأكد – قبل كل شىء – على المستوى اللفظى ؛ لأن تكرار لفظه « الابن » فى صدر كل البيتين يقترن ببعض المنظومات الدلالية من مثل : « لم ينس أصله الأم » ، « كر عائدا » ، ومثل هذا النمط من الأبيات يجعل مثل تلك المنظومات متطابقة الدلالة تقريبا ، وهنا تحظى كلمة « العدم » أو « الموت » بقيمة دلالية خاصة ، وإن كانت هذه اللفظة بدورها لا تتحقق بمعزل عن غيرها ، لأنها جزء من البيت : الابن كر عائدا إلى عدم ؛ فدلالة « الموت » تنتشر على رقعة البيت فى اتجاه معاكس لاتجاه القراءة لكى تحيل البيت الثانى كله إلى نقيض للبيت الأول .
كل هذا واضح ومعلوم لنا بدرجة كافية ، ولكن الجديد الذى يجذب الاهتمام هو الطبيعة الدلالية الخاصة للقافية فى ذلك المقتطف ، فلو أننا نظرنا إلى القوافى ممثلة فى الكلمات الخاتمة للبيتين : « الأم » ، « عدم » فمن السهل أن نقتنع بأن العلاقة الدلالية هنا غير متحققة على وجه العموم ، ومن ثم يبدو وكأن كل ما قلناه عن القافية ليس له ما يبرره فى هذا المقام ، ولكن لنتأمل المنظومة الدلالية المكونة لكل بيت من البيتين :

الابن + لم ينس أصله الأم

الابن + كر عائدا إلى عدم

فلو أننا صرفنا انتباهنا إلى كلتا المجموعتين الثوانى فى البيتين ، لاكتشفنا كل خواص القافية ، لأن كل مجموعة منهما تشكل مع كلمة « الابن » « مسكوكا » دلاليا خاصا ، وبهذا الشكل فإن القافية تغدو وسيلة للارتباط الدلالى بين الأبيات فى جملتها ، أكثر مما هى وسيلة لمجرد ربط كلمات الخواتيم .
ومن الحق أن البنية الشعرية البسيطة ، والتى تنهض على « المقطوعة » ، لا تلبى سوى المظهر الأولى للبناء الشعرى .

وبحكم أن طابع الصلة بين الكلمات داخل البيت يختلف عن طابع الصلة بين الأبيات فى جملتها ، فإننا يمكن أن نتحدث عن تلك الخاصية الشعرية التى تتكون عن طريق العلاقة بين الصلات الإضافية داخل الأبيات والصلات السياقية بين الأبيات . ويمكن أن نعيد صياغة ذلك الوضع حين ندرج فى البيت ما يسمي بالقافية الداخلية ، وبهذا ، وبحكم قاعدة التناسب ، كأننا نخلق نوعا من التكافؤ بين الشطر أو المصراع الشعرى وبين البيت فى جملته ، ونضاعف – من ثمة – مقدار الصلات بين أبيات العمل الشعرى .

وهذا التأثير نفسه يمكن تحصيله عن طريق الاختصار فى المساحة الإيقاعية للبيت ، وعلى العكس من ذلك فإنه عند توسيع تلك المساحة يتقلص الإشباع السياقى الناتج عن الصلات بين الأبيات .

وهذا التقابل بين ذينك النمطين من الصلات فوق اللغوية فى النص الشعرى : الصلات الإضافية والصلات السياقية ، تقابل نسبى إلى حد كبير ، فمن ناحية يمكن القول بأنهما ليسا سوى وجهين مختلفين لعملة واحدة ، لأن الظاهرة الشعرية فى علاقتها بوحداتها المختلفة يمكن أن تتحول بما فيها من صلات ، تارة إلى إضافية ، وطورا إلى سياقية ، بحسب اختلاف وجهة النظر ، ومن ناحية أخرى ، فإن كلا النمطين تبادلى ، احدهما مع الآخر ، ومن ثم ينتجان تمايزا معينا فى العلاقات ، وفى نفس الوقت فإنهما معا يشكلان بعلائقهما اللغوية وحدة تبادلية متكاملة ،بحكم أنهما ينتجان دلالة ذات أساس تركيبى متميز ، كما يستحيل توزيعهما توزيعا كميا ميكانيكيا إلى وحدات دالة ؛ ولأن هذا النسق من الدلالات لا يلغى ما عداه من المعانى اللغوية ، بل يتواكب معه ، ويشكل معه مركبا ثنائى التكوين متفاعل الطرفين ، فإننا هنا – أيضا – نلاحظ نموا متزايدا فى خاصية التنوع ، فلو أننا حددنا – نسبيا – الصلات الشعرية الداخلية بحسبانها صلات داخل التركيب أو السياق ، فإننا نستطيع أن نلاحظ أن المقطع الشعرى المزدوج (ذا البيتين) يمتاز عن كل ما عداه من أشكال المقطوعات الشعرية بالأناقة التركيبية البالغة ،وليس مصادفة أن هذا المقطع المزدوج يلعب فى كثير من القصائد دور الخاتمة ، مثلما لاحظناه فى الجزء الذى اقتبسناه من قصيدة « الابن والأم » .

واستقلال البيت الشعرى دلاليا يعنى – إلى حد ما – اكتماله تركيبيا ، وهكذا فإن البيت المقتطف من الكيان الشعرى يمثل بذاته – قبل كل شيء – وحدة تامة من الناحيتين الصياغية والمعنوية ، ومن هنا فإن البيت النموذجى فى المقطع المزدوج لا يمكن أن يكون بخاصة قصيرا من حيث المدى ، كما أن التدوير فى مثل هذه الحالة لا يتحقق إلا بصفة استثنائية ، وفى حالة ما إذا كان المقطع المزدوج يمثل حكاية متكاملة فيما بينها .

وتدليلا على هذه الحقيقة نجد القطعة الأولى من قصيدة نيكراسوف « العجوز مازاى والأرانب البرية » تتوزع إلى مقاطع مزدوجة تبلغ الخمسة والثلاثين عددا ، ومع ذلك لا نجد التدوير فى داخل بيتى المقطع سوى مرتين ، كما لا نجده فى الانتقال من مقطع إلى آخر سوى

أربع مرات ، ورغم ذلك لا تمثل هذه الحالة سوى ظاهرة ثانوية غير غالبة ، كما أنها لا تخلو من تحريف ملحوظ لأعراف البنية الشعرية ، أما فى قصيدة « الشال الاسود » لبوشكين فعلى مدار ست عشرة مقطوعة لا نجد تدويرا واحدا .

غير أن تعقد المعنى الشعرى الإضافى يفضى إلى أمر آخر ، وهو أن هذا المعنى لا يمكن أن ينحصر التعبير عنه داخل حدود البيت الواحد ، فكل بيت من بيتى المقطع المزدوج (الثنائى الأبيات) يجد امتداده فى شكل بيت تال ، وهذا بدوره يتصل بتاليه ، وهكذا تنبثق المقطوعة الرباعية ،وفيها يعتبر البيتان الثانى والرابع تطويرا للبيتين الأول والثالث ، الأمر الذى يسمح باختصار مساحة البيت ، كما يسمح بربط أبيات القصيدة لا بمجرد ثنائيات الأسطر ، بل برباعياتها ،مما يضاعف من القيمة النسبية للعلاقات السياقية .

وتوزيع النص إلى مقطوعات شعرية يكرر – وإن يكن على مستوى أعلى – ما يحدث بالنسبة إلى الأبيات الشعرية ، فكما أن انبثاق البيت يتولد عنه ضربان من الصلات : صلات داخل البيت ، وصلات بين الأبيات بعضها البعض ، فكذلك انبثاق المقطوعة يتولد عنه ضربان من الصلات : صلات داخل المقطوعة ، وصلات بين المقطوعات بعضها البعض ، والقياس – بالطبع – مع الفارق فى الحالتين ، ولكن يمكن القول بأن العلاقات بين المقطوعات تكرر – على نحو آخر – تلك العلاقات التى تتولد من التقابلات الدلالية بين الأبيات ، كما أن الصلات الداخلية بين المقطوعات تحدد انبثاق صلات إضافية معينة داخل كل مقطوعة وبين أبياتها ، وهى صلات تتوازى مع تلك التى تتولد بين الكلمات فى البيت .

ومما يؤكد هذه النظرة تلك الملحوظة المثيرة من تاريخ الشعر العالمى ، فمن المقرر أن نشأة شكل المقطوعة أكثر تعقيدا من نشأة شكل الثنائيات ، وقد تزامن مع نشأة المقطوعة فى أغلب الثقافات القومية (فى الشعر الشفاهى ، ثم فى الشعر المكتوب متأثرا بالشعر الشفاهى) تميز ظاهرة الترجيع refrain (اللازمة) ، وهذا عين ما حدث – بشهادة ابن خلدون – عند تطور القصيدة العربية الكلاسيكية إلى زجل شعبى ، ففى الزجل تصبح اللازمة المتكررة هى الصوت الأساسى ، به يبدأ العمل ، وإياه يكرر بعد كل مقطوعة ثلاثية الأبيات موحدة القافية ، وفى كل مرة تتردد هذه اللازمة تكتسب ظلا دلاليا معينا(٧) .

وهذه اللازمة – أو القرار – لا تعتبر وحدة بنائية مستقلة قائمة بين كل مقطوعتين ، إنها بالأحرى تنتمى وباستمرار إلى المقطوعة التى تسبقها ، ويتأكد هذا فى ضوء ما نلحظه من أن اللازمة فى الأغنيات البروفنسالية القديمة تتحد بقافيتها مع قافية البيت الأخير فى المقطوعة ، فإذا اعتبرنا المقطوعة مشابهة – ولو من حيث الظاهر – للبيت الشعرى ، أمكن القول بأن اللازمة بالنسبة لها تقوم مقام القافية بالنسبة إلى البيت .

إن تكرار اللازمة أو القرار فى المقطوعة يلعب نفس الدور الذى تلعبه ظاهرة التكرار فى قوافى الأبيات ؛ فمن ناحية ، يبدو فى كل مرة ، التنوع من خلال الوحدة ، ومن ناحية أخرى ،

تبدو المقطوعات المختلفة وكأن كلا منها تقابل الأخرى ، على حين هي مؤثرة فيها متأثرة بها ، الأمر الذى يشكل كلا دلاليا شديد التعقيد ، حتى لتبدو المقطوعة – أو الدور – عند مستوى من المستويات وكأنها بيت شعرى قافيته هي اللازمة أو القرار . وفى نفس الوقت تتولد – كما لاحظنا – علاقات تكاملية داخل المقطوعة ، تحظى – بدورها – بمعنى دلالى معين ، ويمكن أن نسوق كمثال لهذا ما نلحظه من خاصية موسيقية ميلودية خالصة فى البنية الدورية ، وهى خاصية التنغيم .

إن توزيع النص الشعرى الرحب إلى وحدات مقطعية مطردة يخلق – وبخاصة إذا كانت هذه الوحدات المقطعية معقدة التركيب – قوة دفع نغمية تفضى ، فيما يبدو ، إلى تقليص الثقل النوعى للعنصر الدلالى لحساب العنصر الموسيقى ، هذا إذا أمكن التوازى بينهما فى الشعر ، ومع ما يبدو فى هذا من تناقض غريب عند الوهلة الأولى ، فإن هذه البنيات المقطعية بالذات ، وبكل ما يسودها من اطراد نغمى ، تبدو أكثر مواءمة للأجناس القولية غير « الموسيقية » ، صحيح أن « بوشكين » لم يلجأ إلى مقطوعات من هذا النوع فى قصائده الرومانتيكية ، ولكنه يفضلها فى رائعته « يفيجينى أونيجين » وكذلك في « بيوت فى كلومنيا » ، كما أن « ليرمنتوف » يلوذ بها فى عمليه « ساشكا » و « حكاية من أجل الأطفال » ،وربما لم يكن هذا أو ذاك محض مصادفة لأن اطراد نغم المقطوعات فى هذه الأعمال يصبح بمثابة القاعدة التى يتكئ عليها ما نلاحظه فيها من وفرة الإيقاعات النثرية الناجمة عن تنوع البنيات التركيبية(٨) ، الأمر الذى يعتبر غير عادى تماما بالنسبة لفن كالشعر ، وهكذا تحظى التنغيمات النثرية بقيمة ازدواجية فى نظام التقطيع ، وتبدو – من أجل هذا – كما لو كانت أكثر حدة وبروزا عما هى عليه فى الكلام العادى . ولاشك أن ظاهرة الازدواج أو الثنائية المشار إليها معروفة جيدا لكل من قرأ « يفيجينى أونيجين » على الأقل ، فهنا بالتحديد نستشعر حيوية الكلام الشعرى وطبيعته (ثرثرته بتعبير بوشكين) على نحو أكثر تميزا ، فلئن كانت رواية بوشكين هذه تنبنى على ما هو معهود فى معجمه الروائى وأبنيته التركيبية ،فإنها تمتاز بخاصية اللغة الأكثر أدبية ، الأمر الذى يمحو أثر ما عسى أن يكون قد لوحظ من « نثرية » غير عادية .

الهوامش

(١) يقصد بالمقطوعة الشعرية Strophe المقطع الشعرى أو الفقرة من القصيدة ، حيث تتوزع القصيدة إلى مقطوعات طبقا لقوانين الشعر الأوربى (المترجم) .

(٢) يمكن أن نسوق ضمن التوزيعات الاجبارية للنص الشعرى انشطار الكلمة إلى عناصر أصغر منها ،كالفونيم والمورفيم والمقطع ، غير أن مثل هذه الأقسام ذات طبيعة اشتقاقية انتاجية . فتوزيع النص إلى كلمات ينبثق من كونه مكتوبا فعلا بلغة ما ، أما توزيعه إلى وحدات أصغر من الكلمة فينبثق من قرينة كونه نصا شعريا .

(٣) الثنائية والازدواج تعنى ثنائية التكوين وهى المحور الذى يدور حوله المنهج البنائى .

(٤) بوشكين : الأعمال الكاملة – المجلد الرابع – موسكو سنة ١٩٣٧ – ص ٣٧٣ .

(٥) يقصد المركب من الموضوع ونقيضه (المترجم) .

(٦) يقصد تعليق المبتدأ فى نهاية البيت الثامن (السعادة) بالخبر فى بداية البيت التاسع (تهجره) (المترجم) .

(٧) عن طبيعة الزجل يراجع :

رامون ميننداس بيدال : الأعمال المختارة – موسكو سنة ١٩٦١ صفحات ٤٦٩ – ٤٧١ . أما القصيدة فهى شعر احتفالى ينتمى إلى تراث الشعر العربى والفارسى . وهى تبدأ ببيتين لكل منهما قافيته ، ثم عدة أبيات متحدة القافية وهكذا . أما الزجل فهو ضرب من الاغنيات الشعبية العربية – الاسبانية . (وأغلب الظن أنه يشير بالقصيدة هنا إلى الموشحة) .

(٨) انظر : ج . او . فينوكر : الكلمة والبيت فى « يفجينى أو نيجين » – فى مجموعة « بوشكين » – موسكو ١٩٤١ .

إشكالية الموضوع الشعرى

إن إشكالية البنية الموضوعية بكل حجمها لا يمكن أن تطرح للبحث فى حدود كتابنا هذا ؛ إذ إن القوانين العامة التى تحكم البنية الموضوعية تمس الشعر كما تمس النثر ، بل إنها – أكثر من هذا – تتجلى فى النثر على نحو أشد وضوحا ومنطقية عنها فى الشعر ، وفيما عدا هذا فإن الموضوع فى النثر والموضوع فى الشعر ليسا نفس الشىء ، ولكن الحدود بينهما ليست – أيضا – مما لا يمكن اختراقه ، ففى ظل بعض الظروف يمكن للبنية النثرية أن تمارس على النتاج الشعرى تأثيرا ضخما جدا ، الأمر الذى يتبدى على وجه الخصوص فى حقل الموضوع ، ومن الوقائع المعروفة جيدا فى تاريخ الشعر أن تجد فى القصيدة موضوعا ذا طابع مقالى أو روائى أو قصصى ، ومن ثم فإن حل كل الإشكالات النظرية المتعلقة بهذا الجانب أمر يقتضى جهودا بحثية مضنية فى نظرية الشعر ، ولهذا نقنع بمعالجة الموضوع من تلك الزوايا التى تختص بالشعر وحده .

إن الموضوعات الشعرية تتميز بدرجة من العمومية أكبر كثيرا من تلك التى تتميز بها موضوعات النثر ، فالموضوع الشعرى لا يدعى كونه تناولا لحدث ما بعينه ، حدث عادى ضمن أحداث كثيرة غيره ، بل هو تناول لحدث رئيس وأوحد ، هو حقيقة الوجود الذاتى ، وفى تلك النقطة يقترب الشعر إلى الأسطورة أكثر منه إلى الرواية ، ولهذا فإن تلك البحوث التى تتخذ من الشعر الغنائى مادة تسجيلية تستهدف إعادة صياغة سيرة الشاعر[1] تبدع فى النهاية صورة ميثولوجية للشاعر وليس صورة حقيقية . إن حقائق الحياة لا يمكن أن تغدو موضوعا للشعر إلا بعد إعادة تشكيلها على نحو معين .

ونسوق على ذلك مثالا واحدا ، فلو أننا لم نكن نعرف ظروف نفى « بوشكين » إلى الجنوب ، واستخدمنا فقط تلك المادة التى يمنحنا إياها الشعر ، لتولد فينا الشك : « هل كان بوشكين منفيا .. ؟ » ؛ صحيح أن شعره ذا الصبغة الجنوبية لا يحدثنا صراحة عن « النفى » ولكنه – عوضا عن ذلك – يذكر الفرار والهروب الطوعى أكثر من مرة :

باحثا عن انطباعات جديدة
أفر إليك ، يا وطنى الأم
(من قصيدة : خبا ضوء النهار ..)
– هارب باختياره
ضاق صدره بالضوء وبالنفس وبالحياة
(إلى أوفيديا)

قارن هذا بما ورد فى عمله الشعرى « الأسير القوقازى » من إيماءات تحمل بوضوح طابع السيرة الذاتية :

هارب من الضوء ، صديق للطبيعة

هجر وطنه الأم

وطار إلى بلد بعيد

مع طيف الحرية السعيد

إن بوشكين يفتخر فى غضون ذلك بمنفاه ، وليس صدفة أن يدرجه فى عداد أحداث حياته التى يمكن مقارنتها – بكل اعتزاز – بفترة اعتقال الشاعر ف . ف . ريّوفسكى الذى يقول :

بالاعتقال ..

أصبحت أكثر شهرة بين الناس

وليست هناك مبررات كافية للاعتقاد بأن صورة الهروب أو الفرار الاختيارى هى مجرد بديل رقابى لصورة النفى ؛ إذ إن بوشكين فى قصائد أخرى يحدثنا عن « الإبعاد » و « الطرد » ، وفى بعض آخر من أعماله يذكر « الاعتقال » و « القفص الحديدى » .

ولكى نفهم معنى « تحويل الصورة » من « منفى » إلى « هارب » يتحتم أن نتوقف عند أسطورة رومانتيكية نمطية هى التى حددت ميلاد هذا الضرب من الوضوعات .

إن الهجاء الاجتماعى الراقى فى عصر التنوير خلق من الموضوعات ما جعل من المركب الكلى لمنظومة الأفكار الفلسفية الاجتماعية فى هذه الفترة قاسما مشتركا ، إلى حد أنها أصبحت تمثل نموذجا ميثولوجيا مستقرا ، وفى هذا النموذج – « الموديل » يتوزع العالم إلى محيطين اثنين :– محيط العبودية ، وسلطة الخرافات ، محيط « المدينة » و « القصر » و « روما » ، ثم محيط آخر ، حيث الحرية والبساطة ، والكدح ، والطبائع العملية ، وحيث « الريف » و «الأكواخ و مساقط الرأس » ، ويتمثل الموضوع عند هذه النقطة فى القطيعة بين البطل والعالم الأول ، والفرار الاختيارى إلى العالم الثانى ، وقد استغل هذا الموضوع مبدعون عديدون من أمثال : ديرجافين ، ميلونف ، فيازيمسكى وكذلك بوشكين[٢] .

إن النصوص الشعرية التى من هذا النوع تمثل إحداثا للموضوع على النحو التالى : من عالم العبودية ← إلى فرار البطل ← إلى عالم الحرية ، وبالإضافة إلى ذلك فمن المهم أن نلاحظ أن كلا من عالمى العبودية والحرية يتجسد عبر مستوى واحد ؛ فإذا كان أحدهما « روما » كان الآخر « الوطن الأم » ، وإذا كان أحدهما « المدينة » كان الآخر « القرية » ، وهكذا يواجه أحد الطرفين الآخر سياسيا وأخلاقيا ، وإن لم يكن بنفس الدرجة من التحدد عند جميع الشعراء ، فمن الطريف أن نلاحظ أن مكان النفى عند « راديشيف » معين بكل دقة جغرافية ممكنة .

أما فى العصر الرومانتيكى فإن مثل هذا الموضوع يطرح على نحو آخر ، فعالم الشعر الرومانتيكى ليس منشطرا إلى عالمين محددين متقابلين : عالم العبودية وعالم الحرية ، بل هو – بالأحرى – متمثل فى دائرة ثابتة ضيقة ، وهى دائرة العبودية ، وخارجها عالم لا نهائى غير محدود ، هو عالم الحرية . وإذن فالموضوع التنويرى عبارة عن انتقال من وضع إلى آخر ، وهو انتقال له نقطة بداية وله نقطة نهاية ، على حين أن الموضوع الرومانتيكى عن الحرية ليس انتقالا وإنما هو انطلاق ، إن له قاعدة انطلاق ، وله اتجاه بدلا من نقطة النهاية ، وهو مفتوح بالأساس ، على اعتبار أن الرومانتيكية تنظر إلى التحول من نقطة ثابتة إلى نظيرتها على أنه مرادف للسكون ، بينما تنظر إلى الحركة (التى تساوى الحرية فى دلالتها ، ومن هنا الإلحاح الرومانتيكى على مقولة : الهرب يعنى الحرية) باعتبارها تجاوزا مستمرا .

ومن ثم فإن « النفى » دون حق التملص منه يمكن أن يتحول فى الإبداع الرومانتيكى إلى « هروب شعرى » أو « فرار أبدى » أو « انقلاب » ، ولكنه لا يمكن أن يصور على أنه اعتقال فى « كيشينيوف » أو نفى إلى « أوديسا » .

وعلى هذا النحو فإن الموضوع الشعرى يعنى ضربا من التعميم النسبى ، يعنى الاستعاضة عن « الارتطام » و « الانحصار» بطاقم من النماذج الأساسية التى يتميز بها الفكر الشعرى يمكن فى غضون تطوره أن يتجلى الموضوع الشعرى على نحو أكثر تحددا ، مقتربا وعن وعى ، من المواقف الحيوية المباشرة ، ولكن هذه المواقف – بدورها – تختار بحيث تكون فى حالة رفض أو وفاق مع نموذج ذاتى أساسى ، ويستحيل أن تكون خارج نطاق العلاقة معه .

إن قصيدة يوشكين « هى » (سنة ١٨١٧ م) تنتهى بهذه الخاتمة : « إننى بالنسبة لها لست هو .. » قارن هذا بقول ماياكوفسكى :

« هو » و « هى » – تلك أسطورتى الشعرية .
ليست الفظاعة فى أن أكون من جديد أنا
إنما الفظاعة فى أن يكون « هو » – هذا « أنا »
أو أن تكون « هى » –
صاحبتى ...

إن العلاقة مع تقاليد النماذج الشعرية الغنائية تلد فى أمثال تلك الحالات تأثيرات دلالية متنوعة ، ولكنها – على أية حال – تظل مفعمة بالمعانى ؛ ذلك أن من أبرز الملامح المميزة للشعر قدرته على تمثيل كل دفق المواقف الحياتية عبر نسق من المواضيع الغنائية المحدودة نسبيا ، بينما تتوقف طبيعة هذه الأنساق بدورها على عدد من الموديلات أو النماذج العامة للعلاقات الإنسانية وتحولاتها تحت تأثير النماذج النمطية للثقافة .

ثم خاصية أخرى مميزة للموضوع الشعرى ، تلك هى أنه يتوفر فيه ضرب من الإيقاع ،

التكرارية ، التوازى ، وفى أحوال معينة يمكن الحديث – بحق – عما يسمى « تقفية المواقف » ، وصحيح أنه يمكن أن تتسرب نفس هذه الخاصية إلى النثر (نعنى بذلك تكرارية التفاصيل ، أو تكرارية المواقف والأوضاع) ، كما يمكن أن تتسرب – مثلا – إلى غيره من الفنون كالسينما ، ولكن النقاد فى تلك الحالات الأخيرة ، وتحت وطأة إحساسهم بتغلغل قواعد البنائية الشعرية ، سرعان ما يحدثوننا عن « شعرية الفيلم » أو عن « البنية اللانثرية للموضوع النثرى !! » .

الهوامش

(١) فى هذا يكمن خطأ الدراسة – ولو أنها قيمة – التى كتبها أ . ن . فاسيلوفسكى عن جوكوفسكى .

(٢) شعر الفرار فى القرن الثامن عشر ذو نمط واحد ، وموضوعه ينتظم على النحو الآتى :

شخصية محورية نمطية تطرح نفسها كالتالى :

« لست حيوانا ، ولا شجرة ، ولا أنا عبد ، بل إنسان » .

أما النص فيدور حول أن مثل هذا البطل لا يتصالح – من ناحية – مع العالم الذى يهرب منه ، كما أنه لا يريد – من ناحية أخرى – تغيير نفسه : « أنا كما أنا ، كما كنت ، وكما أنا كائن وكما سأكون ، أبد الدهر » ...

الغريب فى النص الشعرى

إن علاقة النص بالنظام اللغوى تتبنى فى الشعر بطريقة خاصة ، ففى التعامل اللغوى العادى يقوم متلقى الرسالة بفك النص وحل رموزه بوساطة منظومة من شفرات اللغة ، وإن كانت معرفة هذا المتلقى بتلك اللغة بالذات ، وبأن النص المبلغ إليه ينتمى إليها بالتحديد ، كل هذا لا يتسنى إلا عن طريق مواضعة مبدئية تسبق واقعة الاتصال اللغوى .

أما استقبال النص الشعرى فيتم على نحو مختلف بالمرة ؛ لأن النص الشعرى يحيا عبر شبكة معقدة من الأنظمة الدلالية المتعددة ، « واللغات » المتعددة ، هذا فضلا عن أن إبلاغ الرسالة باللغة التى يتم البلاغ بها[1] ، وقدرة المتلقى على فك رموزها ، واستطاعته أن « يثقف » الجديد من الأنماط الفنية من خلالها – كل ذلك يشكل قاعدة ما يعرف « ببلاغ » النص .

من هنا فإن متلقى الشعر بمجرد أن يستمع إلى نص غير منظوم فى إطار ما يتوقعه من أبنية ، وغير متاح فى حدود ما يتعامل معه من لغة ، بمعنى أنه يمثل تلقائيا فلذة لنص آخر ، بلغة أخرى ، فإن هذا المتلقى سرعان ما يحاول ، وأحيانا بطريقة بالغة التحكم ، أن يفك مغاليق هذه اللغة . قد تكون العلاقة الفنية والثقافية والفكرية بين هاتين اللغتين علاقة القربى والمماثلة ، وقد تكون – على عكس ذلك – علاقة البعد والمخالفة ، ولكنها – فى الحالتين – تضحى منبعا لنمط جديد من التأثير فى المتلقى .

ولنتوقف – على سبيل المثال – عند قصيدة بوشكين « روسلان ولودميلا » ، فمن المعروف أن هذه القصيدة لم تكن تروق لجمهرة نقاد العشرينيات من القرن الماضى ، والآن ، فإننا نحن لا نكاد نشعر بما لا يروق فى هذا العمل الإبداعى ، ولكن هل كانت الجمهرة المتزمتة من قراء فترة بوشكين على شاكلتنا ؟ اتراهم لو كانوا قد قرأوا « الجار الخطير » و عذراء أورليان » « لفولتير » ، أو القصائد المكشوفة « لبارنى » ، أو لو كانوا قد تعرفوا مباشرة – لا بالسماع فحسب – على « فن الحب » « لأوفيد » ، والأوصاف الفاضحة « لبترونى » و يوفينال » و بوكاسيو » ، – أتراهم كانوا سيعجبون بحق ، ولو ببعض الأبيات الحافلة بالتورية ، والمناظر الإباحية ؟ وينبغى أن لا ننسى هنا أن قصيدة بوشكين تلك قد ظهرت فى طبعة خاضعة للرقابة ، وفى فترة كانت المواءمة الخلقية فيها مرعية ، ربما أكثر من السلطة السياسية ، ومعنى ذلك أنه لو كان فى النص ما يخدش آداب اللياقة العامة خدشا حقيقيا لما كان هناك شك في منع القصيدة بواسطة الرقابة ، ومحصلة ذلك أن عدم الإعجاب بتلك القصيدة كان من نمط آخر ، نمط أدبى . إن القصيدة تفتتح بهذه الأبيات :

هموم الأيام المنصرمة من زمن

إن هذين البيتين عبارة عن اقتباس من « أوسيان »[٢] ، وهو اقتباس معروف جيدا لقارئى هذه الحقبة ، وتضمينه القصيدة يُرَادُ بِهِ الزج بجمهرة المتلقين فى منظومة معينة من العلاقات الثقافية والفكرية ، نعنى تلك المكابدات البطولية الاجتماعية التى يتضمنها النص ، وقد عمدت منظومة العلاقات المذكورة إلى مواقف معينة ، بكل ما تسمح به هذه المواقف من تداعيات ، فقد أمكن فيها – على سبيل المثال – أن تتواكب الأحداث البطولية مع الأصباغ الرثائية ، ولكنه لم يكن ممكنا أن تتواكب نفس تلك الأحداث مع الأصباغ الهزلية أو الشهوانية أو الخيالية ، ومن المعروف أن « ماكفرسون » حين وضع « أوسيان » وضعها على أساس نصوص أصلية لشعراء الملاحم البطولية ، ومن ثم حاول بإلحاح أن يطرح جانبا كل الأحداث الخيالية ، متبعا نفس الطريقة التى اتبعها المترجمون الروس والألمان فى ترجمة « ماكبث » ، حين اطرحوا جانبا مناظر الساحرات ، فى الوقت الذى لم تكن « الفانتازيا » فى مسرحية « العاصفة » أو « حلم ليلة صيف » لتثير حيرة أحد ، إذ لم يمتزج بها شىء من الأصباغ البطولية . إن المفتاح « الأوسيانى » للنص (يعنى الصلة بين الاقتباس ونص بوشكين) لا يخضع لمجرد المصادفة ، فلقد ذكرتنا به فيما بعد جملة الأحداث والصور والأوصاف . (نذكر على سبيل المثال روسلان وهو فى أرض المعركة) .

بيد أننا نجد من الأجزاء التالية فى النص ما ينبنى على نحو لا ينسجم بالقطع مع تلك الاقتباسات « الأوسيانية » ، إذ سرعان ما يندرج فى النص نمط آخر من الأنساق الفنية ، نعنى نسق القصيدة « البطولية » الهزلية ، وهو نمط كان هو الآخر معروفا تماما للقارئ ابتداء من الثلث الأخير للقرن الثامن عشر ، ويتجلى فى طائفة من الملامح منها الأسماء الشرطية التى تتردد فى نتاج كل من بلبوف ، شولكوف ، ليفشين ، ومنها الموضوع النمطى الذى يدور عادة حول اختطاف العروس . ومن الحق أن يقال إن هذين النمطين من الأنساق الفنية (الأوسيانى والبطولى الهزلى) غير متوائمين فى علاقتهما ببعضهما البعض ؛ إذ إن النسق « الأوسيانى » يعتمد على التأمل الذاتى والنفسى ، حين يركز النسق البطولى الهزلى على الاهتمام بالموضوع ، وعلى الأحداث الخيالية والمخاطرات ، وليس من قبيل المصادفة ذلك الفشل الذى منى به « كارامازنى » الذى ألقى إلينا بقصيدة عن « إليا موورومتس » ، دون أن يكترث بمسألة وحدة أسلوب القصيدة البطولية ، نعنى ما فى هذا الأسلوب من ازدواج التأمل بالسخرية .

ولكن هذا الضرب من المواءمة بين ما لا يتواءم بطبيعته من البنيات لا يستغرق كل التناقضات البنائية فى مطولة « روسلان ولودميلا » ؛ فالشهوانية الأنيقة التى تستلهم روح « بوجدانفيتش » أو « باتيوشكوف » (وكلاهما قريب من الآخر فيما يرى كارمازين ، وكما هو ثابت من توكيده المنهجى بأن بوجدانفيتش هو رائد ما يسميه « بالشعر الخفيف ») ، والأبيات الشعرية المزخرفة من قبيل :

تسّاقط الملابس الغيْرَى [٣]

على الأبسطة القيصرية .

– كل هذا يتواكب مع أبيات أخرى ذات نزعة طبيعية تتحدث عن « الديك » الذى اختطفت الحدأة محبوبته ، أو يقترب بشيء من الحكم والمواعظ « الفولتيرية » عن الإمكانات المادية والبدنية لإحدى شخصيات العمل (تشير نمور) ، أو عن مستوى الأفلاطونية فى العلاقة بين البطلين المحوريين فيه .

أما الإشارة[٤] إلى الفنان أورلوفسكى فإنها حرية بأن تقحم النص فى منظومة المشاعر الرومانتيكية التى كانت شديدة الجدة لهذه الحقبة ، والتى – من ثم – كانت خصوصية الاحساس بها . أما الاقتباس من أغنيات « جوكوفسكى » الشعرية فإنها لا تستدعى إلى الذاكرة اللغة الرومانتيكية الفنية إلا بهدف تعريضها للسخرية العميقة .

إن نص القصيدة يتنقل فى حرية ، وبدرجة غير عادية من اللامبالاة ، من نظام معين إلى آخر ، مزيحا هذا أو ذاك ، الأمر الذى يجعل المتلقى لا يكاد يعثر فى مذخوره الثقافى على « لغة موحدة » لمجموع الأثر الشعرى ؛ فالنص يتحدث بأصوات عدة ، والتأثير الفنى ينبثق من توزيع هذه الأصوات ، بغض النظر عما عساه يبدو من عدم تناغمها .

هكذا ينجلى المغزى البنيوى « للكلمة الغريبة » ؛ فشأنها فى النص كشأن الجسم الغريب حين يلقى به في سائل ما ، إنه حين يلقى به يثير على سطح السائل ما يثيره من البلورات والفقاقيع ، أى أنه يجلو خصوصية المحلول المذاب ، وهكذا تفعل « الكلمة الغريبة » حين تنشط بنية النص بمجرد عدم تطابقها الوهلى مع هذه البنية .

من هنا يبدو واضحا قيمة « الشوائب » التى تصبح المياه بفضلها أكثر هدوءا ، حسب تعبير « تولستوى » ، فنحن لا نشعر بالبنية طالما هى لا تقارن ببنية أخرى ، ولا تتعرض لصدع في نظامها ، لأن هذين الأمرين وحدهما هما وسيلتا تنشيط البنية الفنية ، وفيهما سر حياة النص الأدبى .

إن أول من جعل مشكلة « الكلمة الغريبة » مادة للبحث هو م . باختين[٥] ، وفى أعماله نلاحظ الصلة بين إشكالية « الكلمة الغريبة » وقضية جدلية الخطاب الأدبى ؛ « فعن طريق التراسل المجرد بين الكلام الغريب والسياق النصى المؤلف ، تنبثق علاقة شبيهة بتلك التى تربط بين الملاحظة وردّها في سياق الحوار ، وبذا نفسه يصبح المؤلف قبالة بطل عمله ، لتتولد من ثمة جدلية العلاقة بين أحدهما والآخر »[٦] .

إن هذا الاعتبار المشار إليه شديد الحيوية بالنسبة لكل الأعمال الأدبية التى من قبيل « يفجينى أونيجين » ، تلك الأعمال التى تزدحم بوفرة من الاقتباسات ، والاحالات الأدبية والفكرية والسياسية والفلسفية ، الأمر الذى يفضى إلى إفعام العمل بعديد من السياقات والأصوات التى تصدع أحادية النص .

وهذا الذى قلناه يكشف عن صراع حيوى آخر ، خاص بالبنية الشعرية ؛ ذلك أن الشعر ، باعتباره – من الناحية اللغوية – ضربا من الكلام ، ينزع إلى الذاتية أو أحادية الصوت ، وبما أن كل بنية شكلية فى الفن تجنح إلى أن تصبح بنية مضمونية ، فإن ذاتية الشعر سرعان ما تحظى بقيمة إنشائية ، بمعنى أنه قد يؤول ، في بعض الأنظمة ، كإبداع غنائى ، وفى بعضها الآخر كإبداع موضوعى – غنائى ، يتعلق هذا أو ذاك بما يعتبره المتلقى مركز الثقل فى العالم الشعرى .

غير أن قاعدة أحادية الصوت فى الشعر تخوض ضربا من التناقض مع التدفق الدائم للوحدات الدلالية داخل الإطار العام للبنية الفكرية ؛ إذ يجرى فى النص ، وطيلة الوقت ، دفق من الأنظمة المختلفة ، وتتشابك طرق عديدة لتأويل العالم ، وإعادة تنظيمه ، عبر عديد من اللوحات ، وهكذا يغدو النص الشعرى متعدد الأصوات فى أساسه .

ولقد يكون من البساطة بمكان أن تثبت التعدد الداخلى للأصوات فى النص الشعرى ، وذلك فى ضوء نماذج مما يسمى بشعر المحاكاة الهجائية ، أو حتى فى ضوء حالات من الاستغلال الصريح لتنويع التنغيمات أو تقابل الأساليب كل مع الآخر ، ولكننا سنكتفى بالنظر فى كيفية تحقق هذه الظاهرة من خلال عمل لمبدع أحادى الصوت فى الأصل ، ولكنه سرعان ما يندرج ، وعن وعى ، فى إطار عالم شعرى أبدعه فى دقة شاعر مثل إتوكنتى أنينسكى . لنقرأ قصيدته المعنونة « مزيد من السوسن » فى ضوء هذا المنظور :

« مزيد من السوسن »

عندما ، وتحت الأجنحة السوداء ،
تنحنى رأسى المتعبة
وفى صمت يطفئ الموت اللهيب
فى مصباحى الذهبى

ooo

حينما أبتسم لحياتى الجديدة ،
ومن وجودى الأرضى
تنعتق الروح وقد مزقت أغلالها
مكتسحة حطام كينونتى

ooo

ساعتها لن أحمل معى ذكريات
شئون المحبة وشجونها
ولا عينى الزوجة ، أو حكايا المربية
ولا رؤى الشعر العسجدية

ooo

ولا شيئا من زهرات أحلامى القلقة
سأنسى كل فتنة عاجلة
وسأحمل معى إلى العالم الأفضل
زهـرات السوسن البيضاء فحسب
بكل عطرها ، وشكلها الرقيق .

ooo

فالقصيدة مدهشة بما فيها من وحدة النغم ، تلك الوحدة التى يشعر بها القارئ عن طريق الحدس الباطنى ، غير أن الشعور المنبثق بهذه الوحدة أقوى - من ثمة - من الشعور الذى نحسه - فرضا - عند قراءة كتاب فى الكيمياء ، وذلك لأن هذا الشعور ينبثق هنا فى صراع مع الأنظمة العديدة لعناصر النص .

ولو أننا حاولنا تبيان ما هو مشترك بين العناصر الأسلوبية المختلفة فى النص لوجب أن نشير إلى شىء واحد فحسب ، ذلك هو « أدبية النص » ، فالنص غالبا ما ينبنى ، وبوضوح ، على جملة من المصاحبات الأدبية ، ورغم أنه قد يخلو من الاقتباسات المباشرة ، فإنه ، وبنفس القدر ، يلفت المتلقى إلى بيئة أدبية ثقافية اجتماعية معينة ، لا يمكن فهم النص خارجها أو بعيدا عنها ، فكلمات النص - إذن - ثانية الحدوث ، بمعنى أنها علامات لأنظمة معينة مستقرة خارجها ، وهذا الملمح الأكيد عن « ثقافية » و « أدبية » النص كثيرا ما يدفع إلى مواجهة حادة مع تلك الإبداعات التى حاول مؤلفوها الانفلات - فى ذاتية - خارج حدود الكلمات (مثلا : ليرمنتوف إيان نضجه ، ماياكوفسكى ، تسفيتايفا) .

بيد أن هذه الوحدة المشتركة ربما كانت أكبر مما أشرنا ، فالبيتان الأولان فى القصيدة يصحبان معهما عديدا من التداعيات الأدبية ، « فالأجنحة السوداء » تبعث إلى الذاكرة « الشعر الشيطانى » ، أو بالأحرى نماذجه العليا كما يتمثلها الوعى الثقافى غالبا مرتبطة بليرمنتوف أو بيرون[7] . أما « الرأس المتعب » فإنها تثير تداعيات من شعر فترة ١٨٨٠ - ١٨٩٠ ، تداعيات مرتبطة بابداع « أبوختين » و « مادسون » (أنظروا .. كم نحن ضعفاء ، انظروا .. كم نحن مكدودون ، كم نحن عاجزون فى كفاحنا الأليم) ، و رومانسات « تشايكوفسكى » ، « ولهجة الإنتيليجينسيا » فى تلك الحقبة[8] . وليس محض مصادفة أن تكون كلمة « الأجنحة » فى مطلع القصيدة مسوقة فى صيغة معجمية واضحة الشاعرية (Krilia وليس Krila) ، بينما كلمة « رأس » - على العكس من ذلك - مسوقة فى صيغتها الدارجة ، لقد كانت « الرأس المتعبة » هى الطابع المميز لأسلوب من نوع آخر ، نعنى بذلك بعض شعر بوشكين (١٩ أكتوبر ١٨٢٥) إذ يقول :

« إننى أختلج فى أحضان الصداقة الدافئة
وتنحنى - فى لطف - رأسى المتعبة » .

ذلك أن شعر هذه الحقبة كان يتم إبداعه تحت التأثير المباشر لتقاليد « نيكراسوف » ، ويعمد مباشرة إلى التجسيد الموضوعى لذاتية الشعر الغنائى .

فإذا عدنا إلى سياق المقطوعة الأولى نجد أن « المصباح الذهبى » يؤخذ كاستعارة (الموت يطفئ المصباح) ، ومن هنا فإن النعت « ذهبى » ، النقيض البنائى لقوله « سوداء » ، لا يستقبل مرتبطا بأى مدلول شيئ محدد ، ولكننا إذا مضينا فى قراءة القصيدة سنجد هذا التعبير :

« ولا رؤى الشعر العسجدية »

ولو أننا قارناه « بالمصباح الذهبى » (الذهب = العسجد) لوجدنا ذلك الأخير يكتسب مظهرا شيئيا يتناغم مع موضوع محدد تماما هو « مصباح الفرسان » .

أما صورة « المصباح المنطفئ » فيمكن أن تؤول على وجهين :

أحدهما أدبى سياقى (« ألا تتقد يا مصباحنا ؟ » ، « انطفأ باسم الحب الالهى ») ، والآخر ثقافى كنسى مسيحى ، يقول نيكراسوف[9] فى قصيدته « الأم المقاتلة » :

وانطفأ ، كما لو كان مصباحا

شمعيا ، يقدم الفرسان .

فهنا ، وفى البداية ، نجد نظاما أوليا من الصلات الدلالية ، ثم يأتى بعد ذلك تحقيق « المصباح » باعتباره موضوعا ، الأمر الذى ينشط النظام الثانى .

أما المقطوعة الثانية – فى النص موضع التحليل – فتنهض على بنية دلالية ، هى الأخرى ذات محتوى دينى مسيحى معلوم جيدا للوعى القرائى فى تلك الحقبة ، ينبثق طرفا نقيض يتكون من « الحياة الجديدة » (مرادف « الموت » و « الأجنحة السوداء » فى المقطوعة الأولى) و « الوجود الأرضى » ، الأمر الذى يجعل صورة الروح المنعتقة من الأسر الدنيوى أمرا مشروعا تماما فى هذا السياق ، غير أن البيت الأخير فى هذه المقطوعة غير متوقع ، لأن « الحطام » لم يجد لنفسه مكانا فى العالم الدلالى للأبيات السابقة ، ولكنه يستدعى إلى الذهن نمطا من المعانى الثقافية تمثله الكلمة التالية « كينونة » ، وقد استقرت تلك الأخيرة فى مكانها بطريقة طبيعية تماما ، منشئة بدورها عالما من المذخورات اللفظية الفلسفية العلمية والعلاقات الدلالية .

أما المقطوعة التالية فتندرج تحت مؤشر الذكريات ، باعتباره علامة نصية معينة ، ومع أن مفهوم « الذكريات » يختلف باختلاف ما تمنحه نظم النصوص الشعرية من محتوى ، فإن أهم قيم هذه الكلمة لا يعود إلى مدلولها باعتبارها حدثا نفسيا ، بل يعود إليها باعتبارها رمزا ثقافيا ، ففى المقطوعة مجموعة كاملة من تأويلات هذا المفهوم الثقافى ، ومن ذلك على سبيل المثال :

« شئون الحب » و « رؤى الشعر العسجدية » ، اللذان يبدوان كما لو كانا اقتباسين صريحين من التقاليد الشعرية البوشكينية ، التى كان عالم « أنينسكى » الثقافى يتلقاها لا بحسبانها إحدى التجليات الشعرية المطروحة ، بل بحسبانها الشعر ذاته . أما حكايا المربية » فتتكئ على نموذجين

من العلاقات الخارجية عن النص ، نموذج معيشى ، لا أدبى ، هو عالم الطفولة المقابل لعالم الكتب ، ثم نموذج آخر فى نفس الوقت ، هو التقاليد الأدبية لعالم الطفولة ، حيث كانت « حكايا المربية » فى شعر القرن التاسع عشر تمثل العلامة الثقافية لعالم الطفولة ، وفى هذا الضوء فإن « عينى الزوجة » ، وهو تعبير غريب ، وغير أدبى ، يبدو كما لو كان صوت الحياة فى جوقة متعددة الطبقات الصوتية ، جوقة من المصاحبات الأدبية تتجلى فى التعبير « بالعين » وليس « المقلة » ، وفى التعبير « بالزوجة » وليس « العذراء » .

هذا إلى أن المقطوعات الثلاث الأولى تتبع نظاما بنائيا محددا : فكل مقطوعة تتكون من ثلاثة أبيات تخضع لأسلوب أدبى محدد ، على حين ينفلت أحد أبيات المقطوعة من هذا الأسلوب . والمقطوعتان الأوليان تحددان مكان هذا البيت فى النهاية ، أما فى المقطوعة الثالثة فيبدأ الانحراف عن ذلك ، إذ يحتل البيت « المنفلت » المكان الثانى من نهاية المقطوعة ، ثم يزداد ذلك الانحراف البنائى حدة فى المقطوعة الأخيرة ، فأربعة أبياتها الأولى ذات صبغة أدبية مؤكدة ، وينبغى أن نتلقاها ، سواء من حيث المعجم اللغوى أو الموضوع ، فى ضوء تقاليد القرن التاسع عشر الشعرية ، وليس محض مصادفة أن نرى كلمة « السوسن » ترد فى عنوان القصيدة وقد وقع النبر على مقطعها الأول ، بينما ترد فى البيت الثالث من المقطوعة الأخيرة وقد وقع النبر عل مقطعها الثانى ، وذلك يتوافق تماما مع أصول الخطاب الشعرى لبدايات القرن التاسع عشر ، وهكذا تحول ، حتى اسم الأزهار ، إلى مثير لتداعيات شعرية .

فى نهاية هذه المقطوعة الأخيرة ، ودون توقع ، وكصدع لكل التوالى الإيقاعى للنص ، يأتى البيت الأخير :

« العطر والشكل الرقيق »

يأتى مقابلا لكل النص الشعرى ، مقابلا له بجوهره الشعبى ، مقابلا له بانفلاته من عالم التداعيات الأدبية ، وبهذه الصورة يصبح لدينا طرفان : عند أحدهما يتمثل عالم الغيب وعالم الشهادة بكل حضورهما الأدبى ، وعند الآخر يتمثل الواقع اللاأدبى ، بيد أن هذا الواقع ذاته ليس « شيئا » ، ليس موضوعا (ومن هنا تميزه عن « عيون الزوجة ») ، وإنما هو شكل للموضوع ، فنعت « البيضاء » فى اقترانه بزهور « السوسن » يعتبر من معاد الكلام عن الزهور ، وقد وجد من أمثلته فى شعر القرن الثامن عشر ما يكاد يعد بالعشرات ، أما بالنسبة إلى الشكل ذاته فلا نجد سوى كلمة محددة ، هى كلمة « الشكل » فى البيت الأخير ، أى أن الواقع باعتباره جماع أشكال مجردة ، الواقع بالمعنى الأرسطى ، هو واقع شديد الدقة والتنظيم بالنسبة للشاعر « أنينسكى » ، وليس محض مصادفة ألا نرى تجنيس بدايات الكلمات المتتابعة سوى فى البيت الأخير من القصيدة ، وهكذا فإن الجمع بين كلمتى « عطر » و « شكل » فى نظام واحد ، يعتمد على التوازى ايقاعا ونطقا ، هو

أمر لم يكن ليتسنى إلا بمعنى واحد : « الشكلية » . وهنا يدخل فى النص صوت آخر هو صدى لثقافة أخرى ، صوت الثقافة الكلاسيكية ، الإغريقية الرومانية ، بكامل علاقاتها الفكرية والمنهجية .

هكذا يتكشف الجدل فى البنية الدلالية للنص الشعرى ، فالصوت الواحد ينجلى عن أصوات عدة ، والوحدة تنبثق من بين عديد من الطبقات الصوتية التى تتحدث إلينا عبر لغات مختلفة من الثقافات ، ولا شك أن مثل تلك البنية الدلالية كانت حَرِية باستغراق صفحات كثيرة لو أنها صيغت خارج نطاق الشعر .

الهوامش

(١) عن محاولة استخلاص العام والمشترك فى مشكلات تنوع المستويات الأسلوبية واللغوية ينظر : ب . أ . أوسبينسكى/ قضية الأسلوب من المنظور الدلالى – إصدارات فى النظم العلامية – المجلد الرابع سنة ١٩٦٩ .

(٢) أوسيان عبارة عن قصيدة ملحمية لماكفرسون (المترجم) .

(٣) ما يجعل من هذه الأبيات أبياتا باتيوشكوفية (يقصد هذا اللون من النظم الشعرى الخفيف) ليس فقط بنية الصورة ، ولكن الإيقاع المتميز كذلك ، فهذه الأبيات تنتمى إلى ضرب نادر من الإيقاع – كما يلاحظ تاراتوفسكى – هو الضرب السادس ، وهذا الوزن يشكل فى قصيدة بوشكين الماثلة نسبة ٣,٩٪ ، ومن الطريف أن هذه النسبة من الوزن تكاد تتطابق مع نسبة هذا اللون من الشعر الباتيوشكوفى فى القصيدة ، تلك النسبة التى تبلغ ٣,٤٪ ، على حين أن نسبة الوزن نفسه عند جوكوفسكى فى نفس الحقبة تبلغ ١٠,٩٪ ، بينما هى لدى بوشكين نفسه فى شعر الفترة ١٨١٧ – ١٨١٨ تبلغ ٩,١٪ . وبهذا الشكل فإن شعرا من هذا القبيل متميز إلى حد ملحوظ ، والطريقة الباتيوشكوفية فيه هى التى تحدد مواضع الوقوف ، وفى المشاهد ذات الطبيعة الشهوانية كثيرا ما يقتطع الفعل فجأة لكى يتحول الاهتمام إلى بعض التفصيلات ذات الصبغة الجمالية التى تلطف من حدة العبارة (« دف فوق الرأس » ، « بقايا مهترئة من بزة انيقة ») .

(٤) يعنى فى صلب قصيدة بوشكين – المترجم .

(٥) انظر : م . باختين : قضية الشعرية عند دستويفسكى – موسكو ١٩٦٣ – فى كتاب ف . ن . فلوشينوف : فلسفة اللغة – بطرسبورج (لنينجراد) سنة ١٩٢٩ .

(٦) السابق – ص ١٣٦ – ١٤٦ .

(٧) قارنه بكتاب ن . كاتليارفسكى الذى يسجل هذا الطابع الثقافى .

(٨) قارن هذا بقول انينسكى فى إحدى قصائده : أنا .. ابن ضعيف لجيل مريض .. » .

(٩) سبق أن أشار المؤلف إلى أن شعر الحقبة التى ينتمى إليها النص موضوع التحليل يخضع لتقاليد الشعر لدى نيكراسوف « المترجم » .

وحدة النص
تكوين القصيدة

أى عمل شعرى يسمح بطرح اثنتين من وجهات النظر ، فهو ، باعتباره نصا مصوغا بلغة طبيعية معينة ، يمثل متوالية من العلامات المستقلة ، أى الكلمات ، المتوحدة طبقا للأصول التركيبية المتبعة فى مستوى مّا من لغة مّا ، ثم هو ، باعتباره نصا شعريا ، يمكن أن ينظر إليه بحسبانه علامة واحدة تشير إلى فكرة واحدة متكاملة .

وواضح مدى ما فى هذا التصور من تناقض ، إذ إن العمل الفنى (والمقصود به العمل الفنى الجيد ، نعنى ذلك النص الذى يمكن أن يحقق ، وبأفضل صورة ، ولأطول حقبة زمنية ممكنة ، وظيفة فنية ضمن منظومة نصوص ثقافة مّا أو مجموعة من الثقافات) فى الأساس عمل فذ غير متكرر ، على حين أن مفهوم « العلامة » يعنى أنها متكررة ضربا من التكرار .

غير أن مثل هذا التناقض لا يعدو أن يكون تناقضا ظاهريا وحسب ، دعنا نتوقف — أولا — عند الحد الأدنى مما يدعى بالتكرار ، إنه يقتضى الوقوع مرتين ، فلكى تكون العلامة مؤهلة لأداء وظيفتها ينبغى أن تتكرر على الأقل مرة واحدة ، بيد أن معنى هذا التكرار يختلف بدوره فى العلامات الاصطلاحية الوضعية عنه فى العلامات النصية ، فالعلامة الوضعية الاصطلاحية ينبغى أن تكرر نفسها هى على الأقل مرة واحدة ، بينما العلامة النصية ينبغى أن تكرر الموضوع الذى استبدلت به على الأقل مرة واحدة ، وهكذا فإن التناسب بين العلامة والموضوع يمثل أدنى مستوى من عملية التكرار ، ومن ثم فإن كل النصوص الفنية ، سواء كانت كلامية ، أو تشكيلية ، أو حتى موسيقية ، تنبنى طبقا للمنظور النصى ، الأمر الذى يجعل من التوتر بين الطبيعة الاصطلاحية للعلامة فى اللغة ، والطبيعة النصية للعلامة فى الشعر ، واحدا من أهم التناقضات البنائية فى النص الشعرى .

ولكن القضية لا تنتهى عند هذا ، لأن العلامة الشعرية « اللامتكررة » على مستوى من مستويات النص ، تبدو كما لو كانت ضفيرة من الخيوط العديدة لتكرارات متنوعة على مستويات أدنى ، كما أنها — فى ذات الوقت ، وعند مستوى نصى أعلى — تبدو مندرجة ضمن تكرارات تتعلق بالجنس الأدبى ، أو بالأسلوب ، أو بالعصر الذى تنتمى إليه إلخ ، بل إن نفس « لا تكرارية » النص لا تبدو مميزة له إلا من حيث إنها تعنى : طريقته الخاصة به فى التلاقى أو التقاطع مع عديد من « التكرارات » .

من ثم يمكن اعتبار النص المبتدع فى ظل الارتجال الفنى نموذجا لعدم التكرارية ، وليس

محض مصادفة أن يرتفع الرومانتيكيون بالنص المرتجل إلى أعلى درجات الفن ، فى مقابل الحذلقة وتصنع الجهد النظمى القاتل لأصالة الإبداع الشعرى . وأيا ما كان ضرب الارتجال الذى نتناوله : المراثى الشعبية الروسية ، أو الكوميديا ديللارتى الإيطالية ، فإننا على يقين بأن كل نص مرتجل إنما هو عبارة عن « مونتاج » ينبثق فى لحظة إلهام خاطفة خلال وعى المبدع ، « مونتاج » لعديد من الصيغ العامة ، والمواقف الموضوعية الجاهزة ، والصور ، والخطوات التنغيمية والإيقاعية ، ولذلك فإن مهارة الممثل فى الكوميديا ديللارتى » تستلزم منه حفظ آلاف من أسطر الشعر ، والتحكم فى الوقفات والايماءات والملابس طبقا للمواصفات المطلوبة ، وكل هذا المذخور الضخم من « التكرارات » لا يقيد حركة الإبداع الذاتى المميز للمرتجل ، ولكنه ، على العكس من ذلك ، يمنحه حرية التعبير الفنى .

وكلما تحلى النص الفنى بقدر أكبر من التشابكات اللاممیزة ، كلما بدا تميزه بالنسبة للجمهور .

أما وحدة النص باعتباره علامة متكاملة غير قابلة للتجزئة فتتكفل بها كل مستويات بنيته العضوية ، وبصفة خاصة – كيفية تكوينه .

إن إنشاء النص الشعرى يمتلك دائما طبيعة مزدوجة ، فالنص ، من ناحية ، متوالية من أجزاء مختلفة ، وبما أنه يقصد فى المقام الأول إلى أكثر الأجزاء ضخامة ، فإنه يمكن تحديد « إنشاء » النص الشعرى من هذه الوجهة باعتباره يعنى تركيب النص الشعرى تركيبا فائق التعبير ، فائق الشعرية ، ولكن هذه الأجزاء سرعان ما تبدو ، وعلى نحو ما ، متعادلة ، تنتظم فى طاقم من الوحدات المتكاملة المعنى فى مواقف معينة ، ومن هذا الجدل بين « التضام » و « التقابل » تشكل هذه الأجزاء نموذجا بنائيا معينا ، سواء على المستوى الكلامى ، أو على المستوى الشعرى ، أو حتى على مستوى المقطوعات فى تلك النصوص التى تتكون من مقطوعات شعرية .

دعنا ننظر تكوين قصيدة لبوشكين بعنوان :

« حينما انتويت التجوال إلى خارج المدينة » :

حين انتويت أن أتجول خارج المدينة

عرجت على مقبرة عامة

فإذا بخصاص ، وشواهد منصوبة ، ومدافن مصفوفة

فى باطنها يتعفن أموات المدينة .

فى ركود ، وكيفما اتفق ، مزدحمين صفا

وكأنهم ضيوف غرثى يجلسون إلى مائدة للمتسولين

تجار وموظفون راحلون رهن أضرحة

من فوقها كتابات بالنثر أو بالشعر
عن الفضيلة ، عن الخدمة والترقى
وبكاء الأحبة من أرملة ذات خصل قديمة
ولصوص ، وأوعية فارغة تنتزع من فوق الأنصاب
ومقابر متلاصقة هناك .
فاغرة فاها تنتظر القاطنين
كل هذه الأفكار المزعجة تفضى إلى ـ
أن الشر يوقع فى نفسى الكآبة .

ooo

نفث ، وجرى
ولكن كيف أرضى !!
أحيانا ، عند الخريف ، وفى الأمسيات الهادئة
تُزار مقبرة العشيرة فى القرية
حيث يرقد الموتى فى سكون مهيب
هناك بين المقابر المتواضعة رحابة
وإليها لا يتسلل اللصوص شاحبو الوجوه ، ليلا وتحت جنح الظلام .
وبالقرب من الأحجار العتيقة ، المغطاة بالطحالب الصفراء
يمر القروى ، وفى فمه دعوة وتنهيدة
وفى مكان المعلقات الفارغة والأهرامات الصغيرة
تنهض سامقة أشجار السنديان فوق الأضرحة المهيبة .
تتمايل فى حفيف[1] ...

ooo

إن هذه القصيدة ، كما هو واضح ، تتوزع كتابة ومضمونا إلى قسمين : مقبرة المدينة ، ومقبرة القرية ، وكلا القسمين يحدد تواليهما سياقية النص .

أما القسم الأول من النص فينهض بناؤه الداخلى على قاعدة واضحة ، إذ إن كل كلمتين فيه تتضامان طبقا لقاعدة « الإرداف الخلفى » أو اجتماع المتناقضين ، نعنى بذلك أن تنضم إلى الكلمة كلمة أخرى ، عادة ما تكون أردأ منها دلالة ، ومن ثم تتحقق إضمامات غير ممكنة :

مصفوقة ـــــ مدافن
أموات ـــــ المدينة
مقبرة ـــــ تجار وموظفون
راحلون ـــــ موظفون
بكاء ـــــ حبيب

وعلى نفس القاعدة تنبنى أوصاف مقبرة المدينة فى الجزء الثانى من النص :

فارغـة ـ أوعية
صغيرة ـ أهرامات

هذا ، وقواعد عدم الانسجام الدلالى فى هذه الثنائيات مختلفة : فثنائية « مصفوفة » و « مدافن » يوجد بين طرفيها معنى البطلان والزينة الخادعة المفهوم من الكلمة الأولى ، مع معنى الأبدية والموت المفهوم من الثانية ، إذ ينبغى أن تتلقى كلمة « مصفوفة » فى هذه الحالة وكأنها تعنى « فخمة » أو « فاخرة » ،وصحيح أن هذا المعنى لا يتحقق صراحة فى النص ، ولكنه يتحقق من خلال السياق . وإذن فالمخالفة الدلالية بين الكلمتين تغدو هى المعنى الغالب فى البيت ، أما ثنائية : الأموات – المدينة فإن عدم الانسجام فيها أكثر دقة ، وهو ذو طبقات عديدة تبدع فى النص ألعابا فكرية إضافية ، ذلك أن كلمة « العاصمة » التى عبر بها الشاعر عن المدينة فى البيت الرابع لا تعنى فى معجم الحقبة البوشكينية مجرد مرادف بسيط للفظة « المدينة » ، بل تعنى المدينة بكل أمارات الأبهة الإدارية ، المدينة باعتبارها قطب البنية الحضارية والسياسية للمجتمع ، المدينة التى تعنى فى النهاية ، وبدارجة الشوارع ولهجة الموظفين والإداريين والمستخدمين ، تعنى كلمة واحدة : « بطرسبورج » . قارن هذا بذلك الجزء من أغنية شعبية :

مالها .. العاصمة المجيدة
بطرسبورج المرحة !!

إن كل هذا القدر من التكثيف الدلالى لا يكاد ينسجم مع مفهوم كلمة « أموات » ، تماما مثلما أن السفينة الفخمة أو الفندق الفاخر فى قصة « بينين » « سيد من سان فرنسيسكو »[٢] لا تتواءم مع « الجثة » ؛ ومن ثم تغطى عليها أو تخفيها ؛ إذ إن نفس حقيقة إمكانية الموت تجعل من كل هاتيك مجرد سراب وخداع .

أما ثنائية : مقبرة – تجار ، ففى اتحادهما ضرب من السخرية ، يناظر ذلك الذى نجده فى توليفة مثل : « راحلون – موظفون » ، كذلك فإن تركيبة مثل : « أهرام صغيرة » – تعبير عن حماقة فراغية ، أما قوله « أوعية فارغة » – فعبارة كثيفة الإيحاء ؛ لأن الأوعية من التراب ، وهذا هو المعنى الذى تتعلق به تلك الأوعية الفارغة ، الفاقدة لكل التداعيات الدلالية الثقافية المرتبطة بكلمة « أوعية » .

هذه هى القاعدة التى ينبنى عليها الشطر الأول من النص ، قاعدة فضح سخافة اللوحة برمتها عن طريق تصميمها وفقا لخلفية معينة صحيحة من الناحية الدلالية : مقارنة كل كلمة بيديل لها غير متحقق الوجود ، ومثال هذا كلمة « متلاصقة » التى تستدعى كلمة « زلقة » التى تشبهها فى النطق ، وقد كان بوشكين فى أحد أعماله النثرية يسوق هذه الكلمة (« متلاصقة ») كنموذج للكلام الشعبى البليغ ، ولكن لهذه الكلمة هنا وظيفة أخرى لديه ، لأن جماع النص مبنى على التنافر الدلالى بين بعض الكلمات المحورية ذات الطابع الاحتفالى (« مقابر » ، « فضيلة » ، « أوعية معلقة » وما أشبه) وكلمات أخرى ذات نغمة اعتيادية (« متلاصقة » ، « فاغرة ») ، ولعل هذا ، بالإضافة إلى ديوانية الأسلوب ، هو ما يضفى على النص الماثل طابعا معقدا ، حيث يبدو وكأنه نص تعاد روايته على لسان المؤلف ، وبلهجة أقرب إلى اللغة الإدارية العتيقة .

غير أن تناقضات الأسلوب تتبدى فى عناصر بنائية أخرى ، مثل « النبرات المنتقلة » ، وتشابه أصول العناصر التى يتألف منها التركيب ، الأمر الذى يساوى بين كلمات مثل : « فضيلة » ، « خدمة » ، « وظيفة » .

والمثال الأخير أوضح دلالة ؛ لأن عدم إمكانية توحد ما هو متوحد بالفعل من ثنائيات يرسم صورة لعالم هو الآخر غير ممكن ، هو عالم ينتظمه قانون الكذب والعبثية والخداع ، ولكنه موجود ، وتتبدى فى نفس الوقت وجهة نظر أخرى ، بها تصبح أمثال تلك المركبات الثنائية ممكنة وغير مثيرة للدهشة ، وتتساوى طبقا لها معانى « الفضيلة » و « الوظيفة » و « الخدمة » ، وتسمح بتوحد كلمات مثل « عامة » و « مقبرة » ، وهى وجهة نظر مدنية ، بطرسبورجية ، بيروقراطية ، تساق في إطار قيمى نادر فى مباشرته ووضوح مغزاه بالنسبة لبوشكين : « الشر يوقع فى نفسى الكآبة » !!

أما القسم الثانى من القصيدة فليس فقط مجرد لوحة أخرى تضاف إلى اللوحة الأولى ، إنها فى نفس الوقت تحول لها ، ومن ثم ينبغى أن نستقبلها فى علاقتها بالأولى وعلى أساس منها .

إن مقارنة كل من شطرى النص بالآخر تكشف عن عدد جديد من الأفكار ، ففى مركز القلب من كل منهما مستقلا عن الآخر يتمحور موضوع : القبر والموت ، ومع ذلك فإننا عندما نوازن بين الشطرين :

ريفية بسيطة طبيعية حقيقية	المقبرة	مدنيـة كذابـة غير طبيعية زائفـة	المقبرة

يتضح لنا أن « المقبرة » ليست فى ذاتها محور المقارنة ، صحيح أن مغزى المفاضلة مبنى عليها فى الأصل ، ولكنه ليس مقصورا عليها ، بل يتمحور حول بنية الحياة نفسها ، حول المواجهة بين حياة تتوافق وكرامة الإنسان واحتياجاته ، وحياة تنبنى على قاعدة من الزيف والكذب ، وهكذا فإن الحياة والموت لا يشكلان أساس المواجهة ، بل إنهما يتبلوران فى مفهوم واحد للوجود : حقيقى هو أم باطل !!

من هذا المنظور يصبح واضحا مغزى المقابلة بين الجزءين الأول والثانى من القصيدة ، وخصوصا عندما نلحظ برهانا آخر ، وهو أن « المدينة » تتميز « بعرضية الزمن »[٣] ، حتى الموتى فيها ليسوا سوى « ضيوف » على المقبرة ، فلا غرو إذن أن نرى هذه الكلمة « ضيوف » تستخدم مرتين فى الجزء الأول ، أى أكثر من كل ما عداها .

إن الطبيعية والبساطة فى الجزء الثانى من القصيدة مرادفان للأبدية والخلود ، وفى مقابل أشجار السنديان فوق المقابر تنبعث مجموعة كاملة من العلامات التى لا تخلو من مغزى : « التصنع — الطبيعية » ، « الحقارة — العظمة » ، ولكن من بين هذا جميعه ينبغى أن نميز علامة واحدة : الشجرة ، ذلك الرمز الثقافى والأسطورى للحياة (خصوصا شجرة السنديان ، رمز الخلود) ، من ثم تنبثق رمزية الأبدية باعتبارها علامة للحياة وليس للموت ، وينبثق عالم القدم والأساطير ، وينبثق ذلك المعنى الهام فى فكر بوشكين ، وهو أن الحاضر ليس سوى حلقة وصل بين الماضى والمستقبل .

بيد أن وحدة النص الماثل لا تتحقق بمجرد المقارنة بين شطريه فيما بينهما ، بل وتتحقق بعدم انفراديته ضمن منظومة النصوص المعلومة لنا ، فنحن نستقبل القصيدة كوحدة متكاملة ، لا لأنها كذلك وحسب ، بل ولأننا نعرف سواها من القصائد ، ومن ثم نعاملها على ضوئها .

وفى حالتنا هذه فإن ذلك المعنى يحدد قيمة الخواتيم ، فمعرفتنا بالعديد من النصوص الشعرية ينتج فى واعيتنا نمطا لما يمكن أن ندعوه بالقصيدة الكاملة المتكاملة ، وعلى ضوء تصورنا للمعالم الضرورية لذلك التكامل فإن البيت الأخير شبه المقطوع :

تتمايل فى حفيف ..

يمتلئ بالكثير من المعانى : معنى اللاتمام ، عدم إمكانية التعبير بوساطة الكلمات عن عمق الحياة ، لا نهاية دفق الوجود . نفس هذه الذاتية التى لا مفر منها فى التأويل تدخل فى صميم بنية النص ، وهى مستهدفة الرؤية من البداية .

إن صور الشاعر وأشجار السنديان الشامخة فوق الأضرحة (وأشجار السنديان رمز الحياة) تؤطر اللوحتين المقارنتين لكلتا المقبرتين ؛ ومن ثم يتجلى الموت كبداية متكافئة القيمة ، فهو كظاهرة اجتماعية قد يكون منفرا ، ولكنه يمكن — فى الحقيقة — أن يكون رائعا ، ومن حيث هو تجل للخلود فإنه ليس نقيضا للحياة بقدر ما هو مرادف لها فى مجراها الحقيقى .

هكذا تكشف وحدة البنية فى النص عن مضمون يندرج - بدوره - فى جدل وتوتر مع مدلولاته اللغوية المحضة : الحديث عن مكان الموت ، أى المقبرة ، والحديث عن نمط الحياة ، والحديث عن الوجود ، كل ذلك ينخرط فى إطار من التوتر المتبادل ، ليخلق فى جملته « القيمة اللامتكررة » للنص الشعرى .

الهوامش

(١) القصيدة إحدى قصائد بوشكين المتميزة ، وفيها من الاقترانات اللغوية والتركيبية ما لا يتسنى إدراكه إلا فى الأصل ، وقد يكون فى تحليل المؤلف لهذه الاقترانات ما يعين على بعض الإحساس بها (المترجم) .

(٢) أغلب الظن أن الكاتب هنا يشير إلى الأديب الإنجليزى جون بينين Bunyan صاحب الرواية المشهورة « رحلة الحاج The pilgrim's Progress » – عام ١٦٧٨م (المترجم) .

(٣) يعنى المؤلف بعرضية الزمن أن كل شىء فى المدينة موقت وسريع وزائل (المترجم) .

النص والنظام

إن ما تناولْناهُ من مبادئ يتيح اكتشاف ما فى النص – عند تحليله – من بنية داخلية ، وما يتمتع به من تنظيم ، وما يسوده من علاقات ، وخارج هذه الثوابت البنائية المميزة لنص ما لا يمكن أن توجد أفكار العمل الإبداعى أو شبكة دلالاته .

ورغم ذلك فإن النظام System لا يعنى النص ، قد يستخدم النظام فى ترتيب النص ، وقد يكون بمثابة مفتاح الشفرة له ، ولكنه لا يمكنه ، بل وليس مفروضا فيه ، أن يكون بديلا للنص ، من حيث إن ذلك الأخير مشروع يتلقاه القارئ تلقيا جماليا ، ومن هنا فإن من الخطأ أن يتوجه النقد باللوم إلى نظام تحليل نص ما لأن هذا النظام لم يستطع أن يكون بديلا للانطباع الجمالى المباشر عن العمل الفنى ، مثل هذا خطأ لأن العلم فى الأساس لا يمكن أن يكون بديلا عن النشاط الإبداعى التطبيقى ، وليس مطلوبا منه أن يكون كذلك ، إنه يكتفى بمجرد تحليله .

فى العمل الفنى تبدو علاقة النظام System بالنص أكثر تعقيدا مما هى عليه فى النظم الإشارية غير الفنية ، ففى اللغات الطبيعية نرى النظام يخطط النص ، كما نرى النص بدوره تعبيرا محددا عن النظام ، أما العناصر النصية غير النظامية فلا تحمل أى معنى بالنسبة للقارئ ، وتظل ببساطة خارج دائرة ملاحظته ، ومن هنا فإننا – على سبيل المثال – لا نكاد نفطن إلى أخطاء الطباعة أو فلتات القلم ، دون محاولة خاصة ، وشريطة أن تكون هذه الفلتات ، وبمحض المصادفة ، غير منتجة أيا من المعانى الجديدة ، وبالمثل فإننا يمكن ألا نلاحظ بأى نوع من الخطوط ، وعلى أى ورق طبع الكتاب الذى نقرؤه ، هذا إذا لم يكن لهذا أو ذاك قيمة فى النظام الإشارى للنص (كأن يكون ورق الكتاب قد اختير من بين عديد من الخيارات ، لا تقل بحال عن خيارين ، أو أن يكون حجم أو شكل الحروف مقصودا به الإعلام عن قيمة أو نوع أو عنوان الكتاب ، أو عن قواعد وظروف النشر ، أو عن تاريخ الطبع ، فى كل هذه الحالات ينبغى أن نتنبه إلى تلك النواحى التى لم تكن لنتنبه إليها لو أن ناشر الكتاب لم يكن أمامه خيار آخر ، أو كان اختياره بمحض الصدفة) . وفى النصوص غير الفنية فإن الخروج على النظام يعتبر من قبيل الأخطاء التى تؤدى إلى الاستبعاد ، وفى حالة ما إذا كان الخطأ يفضى – ولو بصورة عفوية – إلى ظهور معنى جديد (كأن تنبثق عن الخطأ الطباعى كلمة أخرى) فإن عملية استبعاده تضحى أكثر حسما ، وهكذا فإن آلية التنظيم تمارس عملها عند كل انتقال للمعلومة من مؤلف النص إلى المتلقى .

أما فى النصوص الفنية فالوضع يختلف بصورة جذرية ، بحكم الطبيعة الخاصة جدا لمعمار العمل الفنى من حيث هو نظام إشارى ، ففى العمل الفنى يمكن لأى انحراف – مثله فى هذا

مثل أى التزام – عن النظام البنائى للنص أن يكون ذا مغزى ، وإن كان الوعى بهذه الحقيقة لا ينبغى أن يدفعنا إلى الاعتراف بصحة ما يزعمه بعض المؤلفين ، حين يدفعهم الإيمان بغنى النص الأدبى ، ورحابة مداه ، وحيوية حركته ، إلى نتيجة مؤداها رفض المناهج البنائية ورفض المناهج العلمية فى تحليل العمل الفنى بعامة ، بحجة أنها تخنقه ، بل وأنها ليست مؤهلة لاستيعاب كل حيويته وثرائه .

وحتى تلك التوصيفات التخطيطية للملامح البنيوية العامة لهذا النص أو ذاك ، تساعد على فهم خصوصية النص وتميزه أكثر مما يساعد على ذلك تكرار الحديث عن تلك الخصوصية أو ذلك التميز ، بحكم أن الانحراف عن النظام أو الخروج عن القاعدة – كحقيقة فنية – لا يوجد إلا حيث توجد قاعدة مّا يتم على أساسها وفى ضوئها ذلك الانحراف ، فحيث لا تكون قواعد ، لا يمكن أن يكون ثمة انحراف عنها ، وبالتالى لا يتحقق ذلك التميز الخاص ، وما ينطبق فى هذا الصدد على العمل الفنى ، ينطبق كذلك على سلوك الإنسان ، كما ينطبق على أى نص ذى طبيعة إشارية ، كائنا ما كان ، حتى عبور الشارع من غير المكان المقرر لذلك يمكن أن يكون حقيقة دالة على السلوك الشخصى إذا ما أخذت بعين الاعتبار تلك القواعد المحددة المنظمة لسلوك عامة الناس . وحين نقول إن قراءة جمهرة النتاج الأدبى لهذا العصر أو ذاك يتيح – عن حق – تقدير عبقرية هذا الأديب العظيم أو ذاك ، فإننا فى الحقيقة نضع فى اعتبارنا الآتى : أننا حين نقرأ لأدباء هذا العصر أو ذاك فإننا – وربما دون وعى – نثقف القواعد الضرورية لفن تلك الحقبة ، وفى هذه الحالة لا يعنينا كثيرا أن يكون ما نثقفناه عن طريق أعمال تقعيدية معينة لمنظرى فن تلك الحقبة التى تهمنا، أو أن يكون ذلك من خلال وصف علمائنا المعاصرين ، أو أن يكون – أخيرا – من خلال قراءتنا المباشرة للنصوص فيما يسمى بالانطباع « القرائى » . وفى كل الأحوال ستمثل فى وعينا منظومة من القواعد المعينة لإبداع النصوص الفنية فى حقبة تاريخية محددة . إن هذا يمكن مقارنته بقضية تعلم اللغة ، فتعلم اللغة الحية يمكن أن يتم باستغلال أوصافها المميزة لها ، كما يمكن أن يتم بطريقة عملية ، ومن خلال السماع والاستعمال والمحادثة التطبيقية ، وفى اللحظة التى يستوعب فيها المتكلم لغة ما ، تتمثل فى واعيته قواعد الاستعمال الصحيح لها ، سواء تجلت هذه القواعد فى شكل منظومة من التعليمات المصوغة فى قالب أجرومية اصطلاحية ، أو كانت بمثابة جماع التجربة اللغوية للمتكلم .

إن تصورنا للأصول الفنية لعصر مّا يكشف أمامنا ما هو خاص فى مكونات الكاتب ، وحتى هؤلاء الذين يؤكدون أن جوهر العمل الفنى يندّ عن أى تأطير دقيق ، تراهم حين يتأهبون لدراسة هذا النص أو ذاك يجدون أنه لا مناص من حتمية استخلاص ما هو عام فى الحقبة المدروسة ، ممايتعلق بطبيعة الجنس أو الاتجاه الأدبى، وكل الفرق يكمن فى أنه فى ظل قلة الاحتكام إلى المنهج وغلبة النزعة الانطباعية، وعدم تكامل المادة المتمثل بها فيمايسمى « بالخاص

– اللامتكرر » ، قد لا تتجلى الظواهر النمطية فى اللغة الفنية إلا بصورة جزئية ، والعكس صحيح .

وهكذا ، فإن المعنى فى النص الأدبى ينبثق ، ليس فقط من تطبيق القواعد البنائية المعينة ، بل وينبثق كذلك من خلال الانحراف عنها . كيف يمكن أن يحدث هذا ؟ إن إمعان النظر فى هذه القضية أمر معقول تماما ، طالما أنها ومن أول نظرة ، تصطدم بأساسيات نظرية « المعلوماتية » . وفى حقيقة الأمر ، فإننا نتساءل : ماذا تعنى إمكانية حل شفرة نص ما باعتباره رسالة ؟

يمكن أن يتصور المرء هذه العملية على النحو البسيط التالى ؛ فأعضاء الحساسية تتلقى دفقا مستمرا من المؤثرات (كالسمع الذى يتلقى الموضوعات السمعية ثم يحللها تحليلا عضويا صرفا) التى يضفى عليها الوعى منظومة معينة من التعارضات البنائية تتيح بدورها إمكانية المطابقة بين مختلف العناصر ذات الطابع الصوتى من ناحية ، والعناصر الدلالية للغة على تنوع مستوياتها الصوتية والاشتقاقية والمعجمية من ناحية أخرى . أما أجزاء الكلام التى لا تتوافق وقواعد بنائية بعينها (كالصوت الواقع بين اثنين من فونيمات اللغة) فإنها لا تفضى إلى إنتاج أوضاع بنائية جديدة ، كما لا تفضى إلى إنتاج فونيمات جديدة لم تكن موجودة فى اللغة ذات العلاقة ، حتى وإن كانت هذه الفونيمات ممكنة فى لغات أخرى ، فالصوت الذى يحتل موقعا وسطيا بالنسبة للمنظومة الفونيمية فى لغة ما إما أن ينداح فى هذه الوحدة الصوتية (الفونيم) أو تلك باعتباره أحد تجلياتها ، والفارق بينهما حينئذ غير جوهرى ، وإما أن يحمل على أنه نوع من الضجيج ، وهو فى هذه الحالة – أيضا – ليس صوتا لغويا على الحقيقة ، الأمر الذى يتفق بدقة مع أصوليات عملية حل شفرة النص ، وهكذا يمكن القول بأنه من الأمور العادية جدا فى العمل الفنى أن يؤدى الانحراف عن القاعدة إلى خلق دلالات جديدة ، على الرغم من تعارض ذلك مع نظرية « المعلوماتية » واقتضائه لإيضاحات إضافية .

بيد أن هذا التعارض بين الطريقة الفنية والقواعد العامة للعلاقة بين النص والشفرة ليس إلا تعارضا وهميا فى هذه الحالة ، فقبل كل شىء ، ليس كل انحراف عن القاعدة البنائية المفترضة بمولد لدلالات جديدة ، ففى بعض الحالات يكون شأن الانحراف كشأنه فى حالات مماثلة فى نصوص غير فنية ، فمن أين – إذن – ينبثق هذا الفارق بين الانحراف عن القواعد المتبعة ، والذى نعتبره نقصا فى النص وعيبا آليا فيه ، والانحراف الفنى ، ذلك الذى يرى فيه القارئ معنى جديدا ؟ ثم لماذا ، فى بعض الأحوال ، يبدو العمل الفنى التام كما لو كان مقطوعة لم تتم ، على حين تبدو المقطوعة فى حالات أخرى كما لو كانت عملا فنيا متكاملا ؟

ربما كان لهذه الزاوية من النص الفنى صلة ببعض الخصائص الجذرية المميزة لتأويل العمل الفنى بعامة ، من حيث هو خيار من بين تأويلات عديدة متاحة ؛ فالنص العلمى ينزع إلى وحدة الدلالة ، ومضمونه يمكن أن يقاس باعتبار ما فيه من صواب أو خطأ ، صدق أو كذب ،

أما النص الفنى فيخلق من حول نفسه هالة من التغيرات الممكنة ، الرحيبة - أحيانا - إلى حد كبير ، وفضلا عن ذلك فإنه كلما كان النتاج أكثر عمقا وأغزر دلالة وأطول حياة فى ذاكرة الإنسانية ، تنوعت فيه اجتهادات التأويل ، إن من قبل القراء ، وإن من قبل جمهرة النقاد .

وإذ ينجلى النص الفنى - من ناحية - عن هذا النحو من المرونة الحركية ، فإنه يتكشف - من ناحية أخرى - عن قدرة على الصمود والرسوخ لا حد لها ؛ فهو ذو طاقة على مقاومة أى تحريف آلى يتعرض له ، بحيث يجتذب إلى حقل الدلالة ما لم يكن ليدرك من قبل ، فالأيدى المقصوفة لتمثال « فنيرا ميلوسكى » ، والأصباغ الباهتة على سطح اللوحة من جراء الزمن ، وعدم وضوح الكلمات فى الأشعار الأثرية - كل ذلك يعتبر أمثلة واضحة لغلبة التحريف والفساد على المعلومة ، كما يمثل عائقا فى قناة التوصيل بين مرسل الرسالة ومتلقيها ، ولكنه - فى ذات الوقت - يضحى وسيلة لخلق دلالة فنية جديدة ، قد تبلغ من الأهمية إلى حد أن تجديد النص الفنى فى هذه الحالة أو إعادة ترميمه يصبح هو والتخريب الثقافى على قدم المساواة ، ممثلا بذلك ضربا من العدوان على النص . (من المعروف فى تاريخ الثقافات أن عملية الترميم - بالذات - كثيرا ما اعتبرت شكلا من أشكال استئصال القيمة الثقافية ، وفى هذا المقام ينبغى التمييز بين الترميم والمحافظة التى تستهدف الإبقاء على الأثر ، ومن المفهوم بداهة أن ما قلناه لا ينطبق على كل ترميم ، فمن الترميم ما يمثل فى أصوله ضرورة ، وما يعتبر طريقة - ولو أنها خطيرة - للحفاظ على التراث الثقافى) . وأوضح الأمثلة على هذا « أنا كارينينا »[1] : مجرد بقعة اعتباطية على نسيج توحى إلى الفنان بوضع الشخصية ، ومن ثم تصبح وسيلة من وسائل التعبير الجمالى .

وطاقة النص الفنى على أن يجتذب إلى دائرته ما يحف بها ، ويوظفه لحمل المعلومة ، طاقة عجيبة حقا ، وهو يتفاعل مع النصوص المناظرة (حتى ولو بطريقة آلية بحتة) منخرطا وإياها فى قرن دلالى واحد ، ومن هنا تتولد إشكالية تكوين المجموعات أو الجمل الفنية ؛ بدءا من مجموعة المختارات أو التقويم الشعرى أو الألبوم الفنى ، باعتبار أى من هذه وحدة بنائية ، وانتهاء بعلاقة اللوحات المختلفة حين تندرج فى عرض فنى واحد ، أو فى جمل ذات معمار فنى واحد .

هنا تنبعث بعض القوانين الخاصة « بالانسجام » و « التنافر » ؛ ففى عدد من الحالات يبدو كما لو كانت النصوص المختلفة تنضوى - وعن قصد - فى نسق ، مكونة كلا بنائيا ، وفى حالات أخرى تبدو هذه النصوص وكأن كلا منها لا يلحظ الآخر ، أو أنها - فقط - مؤهلة لأن يصدع بعضها بعضا ، وفى هذا الصدد يبدو مهما جدا أن نلاحظ أيا من المدن التى عمرت زمنا طويلا ، إذ يمكن - على سبيل المثال - أن نرى فى مدينة مثل « براغ » كيف ينتظم النسق القوطى ، مع نسق عصر النهضة ، مع نسق الباروك ، كل ذلك فى قوام عضوى واحد ، وأحيانا فى حدود مبنى معمارى واحد ، ويمكن أن نسوق - فوق ذلك - أمثلة من آيات

العمارة فى القرن العشرين ، وكيف أنها تتفاعل مع سياقها أحيانا ، وتنحرف عنه فى أحيان أخرى .

غير أن هذه الخصائص المحيرة للنص الفنى لا تدل بصفة حاسمة على انقطاع صلته بأية تنسيقات بنائية لها صفة العموم ، بل إن الأمر على العكس من ذلك تماما .

فبخلاف النصوص غير الفنية ، نرى النتاج الفنى يرتبط بعديد من الشفرات التعبيرية ، لا بواحدة فحسب ، والخاص فيه ليس خارج النظام ، بل هو متعدد الأنظمة ، وكلما اندمج هذا « المدماك » المعمارى أو ذاك فى مقدار أكبر من الشفرات المبنائية كان معناه أكثر خصوصية ، والنص نفسه حين يدخل فى « لغات » مختلفة لثقافة واحدة يتكشف – بدوره – عبر مستويات مختلفة ؛ ومن ثم يصبح داخل النظام ما كان خارج النظام ، والعكس . ولكن هذا جميعه لا يعنى حرية مطلقة بلا حدود ، ولا يعنى ذاتية بلا ضفاف ، الأمر الذى يراه البعض خاصية للفن . إن طاقم النظم الشفرية الممكنة يمثل – فى الواقع – الجوهر المميز لحقبة ما ، أو ثقافة ما ، وهو يمكن ، بل يجب ، أن يكون موضوعا للدراسة والتحليل .

وتوفر لغتين – على الأقل – فنيتين مختلفتين تقومان بفك شفرة النتاج الفنى ، وما ينبثق عن ذلك من جدل دلالى تتبلور حدته فى قيامه أساسا على ازدواجية ما هو واحد فى الأصل – بمعنى أن النص الواحد يفسر بطريقتين اثنتين ، وأن كلا معنييه يصبحان محورين لذلك الجدل – كل ذلك يمثل الحد الأدنى لقراءة النص باعتباره عملا فنيا ، هذا وإن كان العمل الفنى يتكون – فى واقع الحياة – بوصفه ثلة معقدة ومتنوعة من الرموز تفعم النص بالحياة ، وبالدلالات العديدة .

وعلى هذا النحو فإن العلاقة بين النص والنظام فى العمل الفنى ليست فى مجرد كون الأول تحقيقا آليا لبنية تجريدية تتجسد فى مادة معينة ، بل هى على الدوام علاقة صراع ، وتوتر ، وجدل .

وليس تحول النص برمته من نظام إلى نظام آخر ، هو المنبع الوحيد لخاصية التوتر البنائى الداخلى التى تمثل محور الارتكاز فى حياة العمل الأدبى ، فثمة حالة لا تقل عن تلك أهمية ، فيها تتبنى أجزاء النص المختلفة طبقا لقوانين بنائية مختلفة ، هذا على حين تتحقق القائمة التبادلية Paradigm المتاحة من الشفرات ، بدرجة مختلفة من التوتر ، عبر تلك الأجزاء المختلفة من النتاج الفنى .

هكذا نرى ب . أ . أوسبينسكى وهو يتناول بالتحليل بنية الأيقونة (النص الفنى التشكيلى) يقرر بطريقة دامغة أن محور النص التشكيلى وحوافيه تخضع لتأثير أنماط عديدة من المنظورات الفنية ، أما طبيعة التجلى الفنى لهذه اللوحة أو تلك فتتحدد طبقا لمكانها من مؤشرات مثل محور البنية أو حواشى اللوحة . كذلك ندين لنفس الباحث بملاحظة أخرى نرى طبقا لها أن

شخصيات العمل الأدبي ، رئيسية وثانوية ، تنبنى – أحيانا – وفق أنظمة فنية مختلفة ، وليس وفق قاعدة واحدة ، ويمكن أن نسوق من نظرية « السينما » عديدا من نماذج الحالات تتبدل فيها القواعد البنائية باعتبارها أصولا للإبداعية الفنية للنص ؛ إذ إن ذلك الأخير – النص – بوساطة طائفة من الإشارات يثير فى ذهن القارئ أو السامع نظاما معينا من الشفرات سرعان ما يعمل على فض مغاليق الدلالة ، غير أننا ، وعند نقطة معينة فى العمل الفنى ، قد نبدأ فى الإحساس بأن التطابق بين النص وشفرته قد تصدع ، وأن الشفرة قد توقفت عن العمل ، وأن النص هو الآخر لم يعد يستجيب لها ، وحينئذ يكون على المتلقى أن يهتدى بعلامات إشارية جديدة ، وأن يستمد من مذخوره الثقافى أى نظام جديد ، أو أن يقوم بنفسه بتشكيل شفرة لم تكن معروفة له من قبل .

وفى تلك الحالة الأخيرة تندرج فى النص إشارات ملفوفة إلى الكيفية التى يحدث بها هذا ، الأمر الذى يترتب عليه أن النص لا تفض دلالته بشفرة أو شفرات متزامنة ، بل بتعاقب الشفرات التى تتولد من العلاقة فيما بينها تأثيرات دلالية إضافية ، ويمكن – إلى حد ما – تسجيل مثل هذا التعاقب فى حقبة مبكرة ، ففى المختارات والمجموعات الشعرية لحقبة القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر نرى المجموعة تتوزع إلى أجزاء ، فمنها جزء للقصائد ، وآخر للمراثى ، وثالث للرسائل ، وغيرها ، وكل جزء يعول على نظام خاص يمكن تقويم النص طبقا له ، ولكن المجموعة ككل هى وحدها التى تسمح بوجود أنماط معينة من مثل تلك التعاقبات ، وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن توجد حالة من التواليات الحرة التى تسمح بتبدل أنماط الأنساق البنائية وأجزاء النص طبقا لمعماره البنائى الخاص .

إن تغير قواعد الأنساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغو فى النص الفنى ؛ إذ ما يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين ، ويضع لنفسه نظاما ما للتنبؤ بما لم يقرأه بعد من أجزاء النص ، حتى تتغير القاعدة البنائية ، مخادعة كل توقعاته ، ومن هنا يكتسب ما كان لغوا وفضولا قيمة إعلامية فى ضوء البنية المتغيرة . ولا شك أن هذا التوتر بين بنيات مختلف أجزاء العمل يرفع إلى حد كبير حجم معلوماتية النص الفنى بالقياس إلى كل النصوص الأخرى .

هذا ، واختلاف المعيار الذى يناط به التنسيق الفنى للنص أحد أكثر القوانين الفنية انتشارا ، وهو يختلف باختلاف الحقب التاريخية ، وطبقا لتفاوت الأساليب والأجناس الأدبية ، ولكنه يتجلى ، وعلى الدوام ، وبصورة أو بأخرى . هكذا ، وعلى سبيل المثال ، يبدو لأول وهلة عند قراءة « بولتافا » لبوشكين أن ثمة قسمين فى النص ، بنى كل منهما بطريقة مختلفة عن الآخر ؛ فكل ما له علاقة بموضوع الحب بين « مازيبا » و « مارى » يرتبط – كما أوضح ذلك ج . أ . جوكوفسكى – بالتقاليد الفنية للقصيدة الرومانتيكية الروسية ، أما كل اللوحات والمشاهد الحربية فإنها تعكس أسلوبيات القصيدة فى عصر « لومانوسوف » ، بل وتعكس – أوسع من ذلك – ثقافة ذلك العصر برمته (لاحظ الباحثون انعكاس تأثير فن الموزاييك لتلك الحقبة على

النص) . وقد كشف جوكوفسكى النقاب عن القصد إلى ذلك الصراع الأسلوبى فى بحثه المعروف عن « بوشكين وإشكاليات الأسلوب الواقعى » .

ومن الجوهرى بالنسبة لنا أن نؤكد أن صراع الأبطال فى ذلك العمل ، وما يعبرون عنه من نزعات فكرية ، كل ذلك قد بنى على شكل توتر أو جدل بين بنيتين فنيتين ، كل منهما لا تتجلى إلا فى مقابل الأخرى وفى ضوئها . وهذه الطريقة الأسلوبية الجديدة تهدم آلية التوقع لدى القارئ ، وتقلل – إلى حد كبير – من فائض النص .

فى رواية « الحرب والسلام » لتولستوى تتحرك مجموعتان مختلفتان من الأبطال ؛ لكل منهما عالمها الخاص المميز ، ولكل منهما نظامها الخاص من العلاقات ، وقواعدها الخاصة فى عملية التنميط الفنى . غير أن « تولستوى » يبنى معمار روايته بحيث يصب هذان الرافدان المتوازيان فى مجرى واحد ، فهو يوزع فصول روايته المختلفة ضمن سلسلة فنية واحدة ، بحيث تتناوب مشاهد العمليات الحربية مع المشاهد المنزلية ، والأحداث التى تدور داخل مقار القيادة مع تلك التى تحدث على الجبهة ، وتلك التى تحدث فى المدن مع تلك التى تحدث فى الريف ، كما تتبادل المشاهد التى يشترك فى أحداثها شخص أو اثنان ، مع غيرها من المشاهد الجماهيرية ، كذلك يتغير موقف المؤلف من حجم ما يصوره على نحو لا يقاس التعبير عنه إلا بما يلاحظ فى لغة السينما من تعويل على المنهج والتخطيط .

ولكن استبدال النموذج البنائى بقطبه النقيض لا يحدث باستمرار ، فكثيرا جدا ما يكون البديل مجرد « آخر » ، وفى الحالتين فإن هذا التغير الدائب فى العناصر المختلفة للغة الفنية يستتبع أداء دلاليا عالى القيمة ، وقد يبدو فى المعمار الفنى المتوازن ضرب من الآلية ، ومع ذلك فإنه يتكشف – حين يتكشف – لا بحسبانه خيارا وحيدا ، بل باعتباره نموذجا بنائيا انتقاه المؤلف عن وعى ، ومن هنا يستمد بالتالى قيمة دلالية .

وبالمثل نلاحظ ظواهر مشابهة فى حقل الشعر الغنائى ، رغم أنها تتجلى فى هذا الحقل على نحو مختلف ؛ ففى ديوان شعر فيكتور هوجو – على سبيل المثال – الموسوم « عام كئيب » (١٨٧٢ م) نجد قصيدة بعنوان « موتانا » . وقد قسم الشاعر بنفسه هذا النص إلى قسمين عن طريق الفراغ الفاصل بينهما ، فى الأول منهما يندرج ثلاثة وعشرون بيتا ، تسبق الفراغ المشار إليه ، وفى الثانى بيت واحد ، والجزء الأول مخصص لتفاصيل كريهة ومرعبة يصف بها الجثث المتعفنة للسوتى من الجنود : « دماؤهم عبارة عن مستنقع مفزع » ، « الحدأ الكريه ينقر فى بطونهم المبقورة » ، « متززة ، معقوفة ، سوداء .. » ، « جماجم شبيهة بالحجارة الصماء .. » ، وهكذا !!

إن كل سطر شعرى جديد يرسخ الإحساس بتوقع كل ما هو كريه ، كل ما يوحى بالتنفير والتقزز ، وما يبعث على الرعب والحسرة ، ولكن ما إن يتبلور لدى القارئ هذا الإحساس فيظن أن بمكنته التكهن بما سيأتى ، وأنه قد فهم خبيئة المؤلف حتى ليستطيع التنبؤ بما سيلى ،

حتى يفجأه « هوجو » بتلك الوقفة التي يقول عندها : « إنني لأغبطكم ، أيها الصرعى من أجل الوطن » ، وقد بنى هذا البيت الأخير بطريقة مختلفة تماما فيما يخص نظام العلاقة بين « الأنا » و « النحن » ، أو بين « الأدنى » و « الأعلى » ، اللذين يتبادلان مكانيهما ، الأمر الذى يضطرنا إلى العودة مرة أخرى إلى القسم الأول من القصيدة نفسها لنعيد قراءته من جديد فى ضوء ما تكشف من قيم جديدة ، وهكذا يتولد لدينا ضرب من الجدل المزدوج : ففى البداية جدل بين البنيتين الدلاليتين المختلفتين لكل من القسم الأول والقسم الثانى فى القصيدة ، ثم بعد ذلك جدل (قل صراع) بين إمكانات مختلفة للتأويل ، بين قراءتين اثنتين للجزء الأول بالذات .

إن تناول الكوميدى والتراجيدى فى أعمال شكسبير ، والتعاقب المعقد لأنماط من الإجراءات الفنية عبر المشاهد العديدة فى « بوريس جدونوف »[٢] ، وظاهرة المراوحة بين الأوزان داخل النص الواحد ، تلك الظاهرة التى ازدهرت فى الشعر الروسى بعد « كاتينين » باعتبارها إحدى الوسائل التعبيرية ، هذه وسواها من ضروب الانتقال من أصوليات بنائية إلى أخرى ضمن عمل فنى واحد ، ليست إلا مظاهر متنوعة لنزعة واحدة ، هى النزعة إلى تحقيق أقصى قدر ممكن من « المعلوماتية » فى النص الفنى .

الهوامش

(١) هى رائعة الكاتب الروسى الأشهر ليف تولستوى (المترجم) .

(٢) أحد أعمال الشاعر الروسى المبدع ألكسندر بوشكين (المترجم) .

الحسن والرديء
في الشعر

مفهوم « الحسن » و « الرداءة » في الشعر مفهوم ينتمي إلى أكثر المقولات حظا من الفردية والذاتية ، ومن ثم فإنه مفهوم يثير قدرا كبيرًا من الجدل ، وليس محض مصادفة أن نرى منظري القرن الثامن عشر يستعملون – أيضًا – مفهوم « الذوق » ، ذلك المزيج المعرفي المعقد ، الجامع بين العقل والوجدان والموهبة الفطرية .

كيف يتجلى « الحسن » و « الرديء » في الشعر من وجهة نظر المقاربة السيميولوجية البنائية ؟

لابد ، قبل كل شيء ، من التأكيد على وظيفية هذين المصطلحين ونسبيتهما من الناحية التاريخية ، فما يبدو « حسنا » في حقبة تاريخية ، قد يبدو « رديئا » في حقبة أخرى ، ومن وجهة نظر مختلفة ، « فتورجينيف » ، ذلك الكاتب ذو الأحاسيس الشعرية المرهفة ، كان يعجب ب « بينيديكتوفي »[1] ، أما « تشيرنيفيسكي » فقد كان يحسب « فيتا »[2] ، وهو أحد الشعراء الذين كان يحبهم « تولستوي » ، نموذجا للهذر ، مفترضا أنه لا يقارن به في خوائه إلا هندسة « لوباتشيفسكي » . وإذن فإن تلك الحالات التي يبدو فيها العمل الشعري جيدا من وجهة نظر ، ورديئا من وجهة نظر أخرى ، هي من الكثرة بحيث ينبغي ألا نحسبها حالات استثنائية ، بل هي عادية .

وإذن ، فما الاعتبار الحاكم في هذا المقام ؟ من أجل أن نفهم هذا لابد من أن نضع في اعتبارنا الحقيقة الآتية : وهي أننا تناولنا الشعر من حيث هو نظام سيميولوجي (علامي) ، وحددناه بناء على ذلك بحسبانه لغة ثانية ، ولكن بين اللغة الفنية واللغة الأولى – اللغة الطبيعة – فارقا جوهريا ، فأن تتكلم « جيدا » باللغة الروسية معناه أن تتكلم بها بطريقة « صحيحة » ، أي أن تستعملها طبقا لقواعد معينة ، أما أن « يجود » ابداعك الشعر ، وأن « يصح » ابداعك إياه ، فأمران مختلفان ، أحيانا يتقربان ، وأحيانا يفترقان ، وإلى حد كبير ، وإننا لنعرف السبب في هذا ، ذلك أن اللغة الطبيعية واسطة لنقل المعلومة ، ولكنها في ذاتها ، ومن حيث هي ، لا تحمل المعلومة ، فنحن حين نتحدث اللغة الروسية نستطيع أن نعرف كما لا نهائيا من المعارف الجديدة ، ولكن المفروض أننا نعرف اللغة الروسية إلى درجة أننا لم نعد نلاحظها ، ومن ثم ليس محتملا ، في الظروف العادية للكلام ، أن يقع من الناحية اللغوية مالم يكن متوقعا ، أما في الشعر فالأمر يختلف ، إذ إن بنية القصيدة ذاتها « إعلامية » informative ، وينبغي أن نتلقاها على الدوام بطريقة غير آلية .

إن هذا يحدث بالطريقة التالية ، فكل مستوى شعرى – كما حاولنا تقريره – ذو طبقتين ، ومن ثم يخضع فى ذات الوقت لما لا يقل عن نظامين غير متطابقين من القواعد ، وتحقيق هذه الطائفة من تلك القواعد يؤدى بالضرورة إلى الانحراف عن الأخرى .

ومعنى ذلك أن الكتابة الجيدة للشعر تعنى كتابة الصحيح واللا صحيح فى وقت واحد . أما الشعر الردىء ، فهو ذلك الذى لا يحمل معلومة على الاطلاق ، أو يحملها ولكن بقدر جد ضئيل ، وإن كانت المعلومة بدورها لا تنبثق إلا حينما يكون النص غير قابل للحدس أو التخمين مقدما ، وبالتالى يجب على « الشاعر » ألا يمارس مع « القارئ » لعبة الضرب من تحت لتحت ، على اعتبار أن علاقتهما على الدوام هى علاقة توتر وصراع ، وكلما كان هذا التوتر أكثر حدة ، كان ما يربحه القارئ من انكساره فى هذا الصراع أكثر غنى . والقارئ يقترب من قراءة النص الشعرى وهو مزود بمزيج من الأفكار الفنية وغير الفنية ، وهو يبدأ قراءته من حيث توجد تلك التوقعات المنبثقة من خبراته الحية وخبراته الفنية ، والتى يثيرها لديه اسم الشاعر ، وعنوان الكتاب ، وأحيانا حتى غلاف الكتاب وطبعته !!

ويأخذ المبدع فى اعتباره ظروف ذلك الصراع ، فيتحسب لتوقعات القارئ ، وأحيانا يستثيرها عن عمد . وهكذا فإننا حين نتعرف فى النص الشعرى على واقعتين من نمط ما ، وعلى القاعدة التى تنظمهما ، فإننا نبدأ على الفور فى توقع الثالثة والرابعة وهلم جرا ، فالشاعر الذى يسوق إلينا ، وعلى مختلف الأصعدة ، ضروبا من الايقاع[٣] ، يحدد لنا بالتالى طبيعة توقعاتنا ، وبدون هذا لا يمكن للنص الشعرى أن يغدو قنطرة بين المبدع والقارئ ، بل ولا يتسنى له تحقيق وظيفته الاتصالية ، ومن ناحية مقابلة ، فإن توقعاتنا إذا بدأت تتحقق بالكامل واحدا تلو الآخر فإن النص يصبح خاويا من الناحية الإعلامية .

من هنا نستنتج الحقيقة التالية ، وهى أن الشعر الجيد ، الشعر الذى يحمل بلاغا شعريا ، هو ذلك الشعر الذى يتواكب فيه المتوقع واللا متوقع في وقت واحد ، أما فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى ، على حين أن فقدان الأصل الثانى (اللا متوقع) يجعله عديم القيمة .

لننظر نموذجين للمحاكاة الهجائية يوضحان لنا معنى فقدان كلا الأصلين ، أولهما يتعلق بفقدان العنصر الأول ، وهو عبارة عن أمثولة منظومة كتبها ب . أ . فيازيمسكى بعنوان « شراهة » ، وهو يحاكى بها – هجائيا – إحدى قصائد د . ا . خفستوف . إن عمل فيازيمسكى يعتبر ابتعاثا عبقريا لشعر ردىء (يقصد شعر خفستوف) ، ومن ثم فهو – بمعنى ما – نص شعرى جيد ، لكن ما يعنينا الآن ليس ما به كان هذا النص جيدا ، بل بأية صورة أعاد فيازيمسكى بعث آلية شعر ردىء :

واحد فرنسى
راح يزدرد البطيخ

ورغم أنه مركيز فرنسى
فإنه يتمتع بذوق روسى
وفى التهام الحلو لا يتمهل كثيرا .
ريفى قفز إلى شجرة
وبملء شدقيه راح يقشر ثمرة منها
أو لنقل ببساطة إنها ثمرة برقوق أسود روسى :
معنى هذا أنه فى حبه غير سعيد .
حمارة ضربت ببصرها
وراحت تنبح : « لصوص ، لصوص » !!
ولكن أخانا الفرنسى
من يوم مولده وهو غير جبان
والريفى كذلك غير راجل
وعلى الحمارة لم تسقط ولا ثمرة من الجوز
هنا تكمن فى الأمثولة تلك الحكمة الدقيقة فى ذوقها :
أن السيدة الحمارة
حتى ولو كفت عن النهيق ، لن تنقلب أبدا إلى ثعلبة !!

ooo

إن هذه القصيدة قصيدة رديئة من وجهة نظر فيازيمسكى ، وهى رديئة لفراغها من المعنى ، وفراغها هذا يتركز فى عدم تواؤم أجزائها ، فى كون كل عنصر فيها لا يمهد لتاليه ، بل يرفضه ، وكل تال لا يشكل مع سابقه زوجا يتنسق طبقا لقاعدة معينة . فأمامنا ، وقبل كل شىء طائفة من الإحالات الدلالية : ريفى يقفز إلى شجرة ، ولكن ، وعلى عكس المتوقع ، ليقتطف منها ثمرة ، وفيما بعد يذكر أنها ثمرة جوز !! وليس ثمة أية علاقة مشروعة بين شخصيات القصيدة – الفرنسى ، والريفى ، والحمار ، الذى يتضح فيما بعد أنه أنثى ، بل وأنه « سيدة » !! وهكذا يتحول الموضوع إلى لا – موضوع ، وهكذا – أيضا – لا نرى بين الموضوع وبين الخلق ، ونعنى بالخلق القيمة التى استهدفها المؤلف ، أية علاقة صحيحة يمكن إقامتها ، فبعد أن يخبرنا المؤلف أن الريفى « راح بملء شدقيه يقشر الثمرة » موضحا ذلك بقوله : « أو لنقل ببساطة إنها ثمرة برقوق روسى » (الجمع بين عبارة « ببساطة » و « برقوق أسود » جمع غير متوقع هو الآخر ، إذ لماذا يكون

البرقوق الأسود أكثر بساطة ؟) يختم المقطع بقوله : « معنى هذا أنه فى حبه غير سعيد » ، ومثل هذه الخاتمة لاتكاد ترشحها قيمة خلقية .

وبنفس الدرجة نرى النص ممزقا من الناحية الأسلوبية ، لأن كلمة « ضربت » وكلمة « بصر » لا تشكل نسقا واحدا ، أما التعامل مع القافية فيمثل بالنسبة للمؤلف قدرا من الصعوبة يجعل بقية الأنساق تتحطم كلية ، « فالحمار ينبح » ، والمعجم الفظ يتحد مع تعبيرات أثرية مثل : « الحكمة الدقيقة فى ذوقها » . ولو أننا طرحنا جانبا كل ترتيبات المؤلف التى انبثقت أساسا من كونه يكتب « محاكاة هجائية » أو « كلاما بلغة خفستوف » لاختل النص الشعرى .

أمامنا محاكاة هجائية أخرى تبتعث قصيدة تحقق كل قواعد التوقع القرائى ، كما تحقق جماع التقاليد المتبعة ، تلك هى قصيدة كوزما بروتكوف :

ooo

إلى صورتى الشخصية

حين تقابل فى الزحام شخصا
ذا بزة رسمية
مقطب الجبين غامض السحنة
مضطرب الخطوة
مرسل الشعر فى غير ما نظام
صارخا
وهو يرتجف باطّراد فى نوبة عصبية
أتعرف – هذا أنا !
ذلك الذى انتزعوه فى شراسة تتجدد
من جيل إلى جيل
ذلك الذى اقتلعوا عنه إكليل الغار
فى غير تدبر
ذلك الذى لا يحنى ظهرا طيعا لأى مخلوق
تعرف – هذا أنا
فى فمى ابتسامة هادئة
وفى صدرى – أفعى

ooo

إن القصيدة تتشكل مما كان معروفا فى تلك الحقبة من ملامح خاصة بالشعر الرومانتيكى ، وتلبى ما يتوقع القارئ تحققه من نظام ذى قيمة ، فالتناقض الأساسى هنا هو بين « الأنا » (يعنى الشاعر) - والآخرين ، بين انطوائية المبدع واغترابه ، وخسة الآخرين وحقدهم ، وكل هذا كان من التقاليد ذات المغزى آنذاك ، تلك التقاليد التى ينضاف إليها فيلق كامل من الملامح على المستوى التعبيرى ، ثم على المستوى العروضى والوزنى ، مما يولد قوة دفع لا تنهار أبدا ، وهذا يعنى أن النص من حيث هو نتاج فنى أصيل عديم الإعلامية ، وإن كانت الجرعة الإعلامية ذات الطابع الحكائى الهجائى تتحقق بالإشارة إلى العلاقة بين النص والواقع خارج النص . إن صورة « الشاعر الأبله » داخل النص تتجلى فى واقع الحياة نموذجا للموظف الحصيف ، يدل على هذا أن نفس البيت يتوارد عليه البديلان ، ففى السطور « ذو بزة رسمية » ، وبين السطور « يرتدى ثوبا رسميا » وكلما كان النص أكثر انطباعا بتلك الطوابع كانت إشارته إلى .معنى الواقع المعيش أغزر دلالة ، وإن كانت هذه الدلالة ذات قيمة اعلامية تنبثق من طبيعة المحاكاة الهجائية ذاتها ، لا من موضوعها .

بهذه الصورة فإن النصوص الشعرية التى تحقق وظيفة « الشعر الجيد » فى هذا النظام الثقافى أو ذاك ، هى فقط تلك النصوص التى تحظى بجرعة إعلامية عالية informative ، وهذا يعنى الجدل مع حاسة التوقع القرائى ، يعنى التوتر ، يعنى الصراع ، وفى التحليل الأخير يعنى إخضاع القارئ لنظام فنى أغزر دلالة مما هو معتاد عليه ، وإذ يقنع المبدع قارئه بهذا فإنه يأخذ على عاتقه مهمة المضى به قدما ، وهذا الإقناع الإبداعى سرعان ما يتحول بدوره إلى تقليد ، وهكذا يفقد إعلاميته وهلم جرا ، إن التجديد لا يكمن على الدوام فى ابتداع الجديد ، بقدر ما يكمن فى العلاقة الإيجابية مع التقاليد : نعنى إنعاش ذاكرة التراث ، وفى نفس الوقت عدم انتساخه(٤) .

ولأن الشعر الجيد يوجد دائما فيما لا يقل عن بعدين ، فان إبداعه فنيا بالتدرج من المحاكاة إلى خلق نماذج توليدية أمر صعب ، ولهذا فإننا حين نقول : « إن الشعر الجيد هو الذى يحمل معلومة ، أى لا يمكن التكهن مسبقا به » ، فإننا بهذه المقولة ذاتها نؤكد أن : « الشعر الجيد هو الذى يكون محصوله الفنى غير متيسر لنا الآن ، ثم إن إمكانية هذا المحصول الفنى غير قطعية الثبوت » .

الهوامش

(١ - ٢) بنيد يكتوفى ، فيتا : شاعران مغموران أعجب بأولهما الروائى الروسى « تور جينيف » ، وأغرم بثانيهما المفكر والكاتب المشهور ليف تولستوى ، والإعجاب بهما دليل على نسبية الجودة الفنية (المترجم) .

(٣) انظر : ف . ب . زاريتسكى : الدلالة وبنية الشكل فى فن القول - ملخص رسالة دكتوراه - ١٩٦٦ .

(٤) يشبه هذا ما دعاه ت . س . اليوت الاحساس بالماضى The consciousness of the Past وبه - عن طريق اليوت - تأثر بعض شعرائنا المعاصرين ، ومنهم بدر السياب وصلاح عبد الصبور .

بعض النتائج

إن البنية الشعرية تمثل آلية فنية شديدة المرونة والتعقيد معا ، وامكاناتها المتنوعة فى حمل المعلومة ونقلها تبلغ من التكثيف والاكتمال حدا لا يمكن أن يقارن به فى هذا المقام أى إبداع آخر تصنعه يد الإنسان .

وكما رأينا ، فإن البنية الشعرية تتوزع إلى عديد من العناصر التنظيمية الجزئية ، وحمل المعلومة لا يتسنى إلا على حساب التنوع الناجم عن الاختلاف بين البنى التحتية ، ثم لا يتسنى - أيضًا - إلا بحكم أن كل بنية من هذا البنى التحية لا تؤثر آليا ، ولكنها تتوزع بدورها إلى ضربين - على الأقل - من ضروب البنية العميقة ، وعلى مستوى أدنى من مستويات العمل ، وهذه البنيات العميقة تتقاطع خلال النص ، ناقضة عنه ثوب الآلية ، دافعة إليه ببعض عناصر العفوية . وبما أن « العفوى » بالنسبة إلى إحدى البنيات العميقة يتبدى باعتباره نظاميا بالنسبة إلى بنية أخرى فإن من الممكن أن ينظر إليه من حيث هو « متوقع » و « لا متوقع » فى ذات الوقت ، الأمر الذى يدع - عمليا - إمكانات معلوماتية غير محدودة .

فى الوقت نفسه يعتبر العالم الشعرى نموذجا (Model) للعالم الواقعى ، ولكن علاقته به هى غالبا علاقة ذات طبيعة معقدة ، فالنص الشعرى آلية جدلية عميقة ذات قوة طاغية للبحث عن الحقيقة ، وتأويل العالم المحيط ومحاولة التغلغل إلى داخله .

ما العلاقة - إذن - بين اللغة الشعرية ولغة الحياة اليومية ؟ فى بداية العشرينيات من هذا القرن تحدث منظرو المدرسة الشكلية عن الصراع بين الطريقة واللغة ، وعن تلك المقاومة التى تبديها المادة اللغوية التى تشكل جوهر ومقدار التأثير الجمالى على سواء ، وفى مقابل هذا شهدت نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات بروز نظرية المطابقة الكاملة بين لغة الحديث ولغة الشعر ، ومنطقية ميلاد الشعر من داخل ملفوظ البيئة ، وفضلا عن ذلك انتعش من جديد ذلك الشعار الذى رفعه منظرو الأدب الفرنسيون فى أواخر القرن التاسع عشر من أن الشعر ليس إلا أسلوبا حكائيا للكلام العادى . ومع هذا فإن آراء منظرى العشرينيات من هذا القرن قد عانت كثيرا من أحادية النظرة ، رغم أنهم أولوا اهتماما للمنظور الواقعى فى علاقة الشعر باللغة ، أما فيما عدا ذلك فإنهم وقد اتكأوا فى تجربتهم الشعرية على الشعرية الروسية فى القرن العشرين راحوا - عمليا - يعممون ما استنتجوه من تقنينات جديدة .

إن الهدف من الشعر لا ينحصر - بالطبع - فى طرائقه ، بل يمتد إلى معرفة الإنسان بالعالم ، وبالعلاقات بين الناس ، وبنفسه ، وقدرته على بناء شخصيته فى غمار عملية المعرفة والتواصل الاجتماعى ، أى أن الهدف من الشعر يتفق - فى التحليل الأخير - مع الهدف من

الثقافة بعامة . غير أن الشعر لايمكنه تحقيق ذلك الهدف إلا بوسائله الخاصة ، والوعى بهذا لا يمكن أن يتسنى إذا غفلنا عن آلية هذه الخصوصية ، أى عن البنية الداخلية للشعر ، وهى آلية يصبح أمر اكتشافها أكثر سهولة حين تنخرط فى صراع مع التلقائية اللغوية ، وإن كان منبع التأثير الفنى لا يقتصر ، كما لعلنا لاحظنا ، على الانحراف عن القواعد العملية للغة ، بل يتجاوز ذلك إلى مقاربتها ، ففى ظل التلقائية اللغوية ، وفى ظل تلك القواعد البنائية التى لا تحظى على مستوى اللغة العملية بأية خيارات ، نرى الشعر يتمتع بالحرية .

إن هذه الحرية تتجلى – بداية – فى بنيات النص ، وهى بنى غير ممكنة فى لغة الواقع ، أو هى غير مستعملة ، ومن الممكن أن يقترب الشعر – بعد تلك البداية – من قواعد اللغة العادية حتى يتطابق معها تماما ، ولكن ، بما أن هذا التطابق لا يمثل ناتجا لعملية التلقائية اللغوية بقدر ما هو نتيجة لانتقاء واحد من مجموعة امكانات ، فإنه يغدو حاملا لرسالة فنية .

إن فى صميم اللغة ذاتها رصيدا من المعانى ، فعلى مستوى النطق يوجد ضرب من الترادف الحقيقى ، وعلى المستويات الأخرى توجد الصيغ المتوازية ، وكلاهما يتيح إمكانية الاختيار ، وينبجس منه العديد من الدلالات الأسلوبية ، أما البنية الشعرية فحقيقتها تكمن فى أنها إذ تستعمل – عن عمد – وحدات غير مترادفة ، وغير متكافئة القيمة ، فإنها تستعملها كما لو كانت مترادفة ومتكافئة القيمة ، وبهذه الكيفية فإن أى طابع تصطبغ به العلاقة بين نظام اللغة الشعرية ونظام اللغة العادية ، سواء بالتطابق البالغ أو الاختلاف المتناهى ، إنما هو حالات خاصة ، والمهم أن تلك العلاقة بين النظامين ليست تلقائية أو أحادية الدلالة ، وبالتالى فهى علاقة يمكن أن تضحى محملة بالمعانى .

وباستثناء اللغة الطبيعية ، فإن الانسان العادى يمتلك مالا يقل عن نظامين نموذجيين يحظيان بنشاط كامل فى تشكيل وعيه ، وهما نظامان شديدا القوة ، وإن كانا عفويين ، ومن ثم غير ملحوظين بالنسبة إليه ، أما أحدهما فنظام « الفكر الصحيح » ، أو الوعى المعيشى اليومى ، وأما الآخر فالنظرة الكونية إلى لوحة الوجود بأسره .

أما الفن فهو ينفث الحرية فى آلية تلك الأكوان ، ويهز أحادية المعنى فيما يسود تلك الأكوان من علاقات ، مرحبا بذلك آفاق المعرفة ، فحينما يخبرنا « جوجول » أن أنف « المستخدم » قد « فر » ، فإنه بذلك ينحرف عن نظام العلاقات العادى ، نعنى عن شبكة الصلات بين التصورات البصرية (أنف بحجم الإنسان) !! بيد أن هذا الانحراف بالذات هو الذى يجعل من هذه العلاقات موضوعا للمعرفة .

أما بعد « جوجول » فقد أقبلت فترة التخلى عن « الفانتازيا » ، وأصبح الكتاب يصورون العالم كما تدركه تجربة الحياة اليومية المعيشية بكل نثريتها ، غير أن هذا بدوره كان انتقاء واعيا لنمط معين من التصوير وسط إمكانات اختيار أخرى ، أى أن مراعاة قواعد المحاكاة الصادقة للواقع كانت فى هذه الحالة ذات رسالة إعلامية ، تماما كما كان الانحراف من قبل ، ولعل هذا

الحقل من حقول الإدراك الإنسانى قد غدا للآن مجالا معرفيا يتمتع بالحرية والوعى ، وإن كانت آفاق بناء الرؤية الشعرية مازالت مشوبة بالعموم ، على الرغم من تلك الفرضية القائلة بأن كلا من الشعر والنثر يتحتم تناوله من منظوره الخاص به .

***

تم بحمد الله

مراجع للمؤلف

(أ) مراجع أصلية :

١ – أسيف . هـ .
الشعر ضرورة – لماذا ؟ ولمن ؟ – موسكو ١٩٦١م

٢ – أوسبينسكى . ب . أ .
قضية الأسلوب من المنظور الدلالى – تارتو ١٩٦٩م

٣ – أوسبينسكى ولوتمان . ى .
الاصطلاحية فى الفن – دائرة المعارف الفلسفية – المجلد الخامس – موسكو سنة ١٩٧٠م

٤ – إيفانوف
إيقاع قصيدة ماياكوفسكى – وارسو سنة ١٩٦٦م

٥ – باختين . م .
قضية الشعرية عند دستويفسكى – موسكو سنة ١٩٦٣م

٦ – بلوتسكى ، سيمون
الأعمال المختارة – موسكو ، لينتجراد ١٩٥٣م

٧ – بلينسكى . ف . ج .
الأعمال الكاملة – موسكو ١٩٥٥م

٨ – بوخشتاب . ى .
عن بنية الشعر الروسى الكلاسيكى – دراسات فى الأنظمة السيميولوجية – جامعة تارتوس ١٩٦٩م

٩ – بوشكين . أ . س .
الأعمال الكاملة – موسكو

١٠ – بيلى ، أندريه
جدلية الإيقاع – موسكو ١٩٢٩م

١١ – تارانوفسكى . ك .
الإيقاع المزدوج – بيوجراد ١٩٥٣م

١٢ – تولستوى . ل . ن .
الأعمال الكاملة – موسكو ١٩٥٣م

١٣ – توماشيفسكى . ب . ف .
الشعر واللغة – موسكو ١٩٥٨م
١٤ – توماشيفسكى . ب . ف .
الأسلوبية والعروض – لينتجراد ١٩٥٩م
١٥ – توماشيفسكى . ف .
االعروض الروسى – براج ١٩٢٣
١٦ – توماشيفسكى . ب . ف .
عن الشعر – لينتجراد ١٩٢٩م
١٧ – تيموفييف . ل . أ .
قضايا الشعر – موسكو ١٩٣١م
١٨ – تينيانوف . ى .
قضية لغة الشعر – لينتجراد ١٩٢٤م
١٩ – جاسباروف . م . ل .
الشعر النبرى فى بواكير ماياكوفسكى – جامعة تارتوف ١٩٦٧م
٢٠ – جاكوبسون . ر .
شعرية القواعد وقواعد الشعر – فى كتاب « فن الشعر » – وارسو ١٩٦٩م
٢١ – جانشاروف . إ . أ .
الأعمال المختارة – دار نشر الدولة – موسكو .
٢٢ – جيرمونسكى . ف . م .
القافية – تاريخها ونظريتها – براج ١٩٣٢م
٢٣ – جيرمونسكى . ف . م
مدخل إلى علم الوزن – نظرية الشعر – لينتجراد ١٩٢٥م
٢٤ – خارجايف ، ف . ترينين
ثقافة ماياكوفسكى الشعرية – موسكو ١٩٧٠م
٢٥ – شنجلى . ج .
تقنية الشعر – موسكو ١٩٦٠م
٢٦ – لوتمان . ى . م .
بنية النص الأدبى – موسكو – دار الفن – ١٩٧٠م
٢٧ – لوتمان . ى . م .
ملاحظات حول قضية الباروك فى الأدب الروسى – ١٩٦٨م

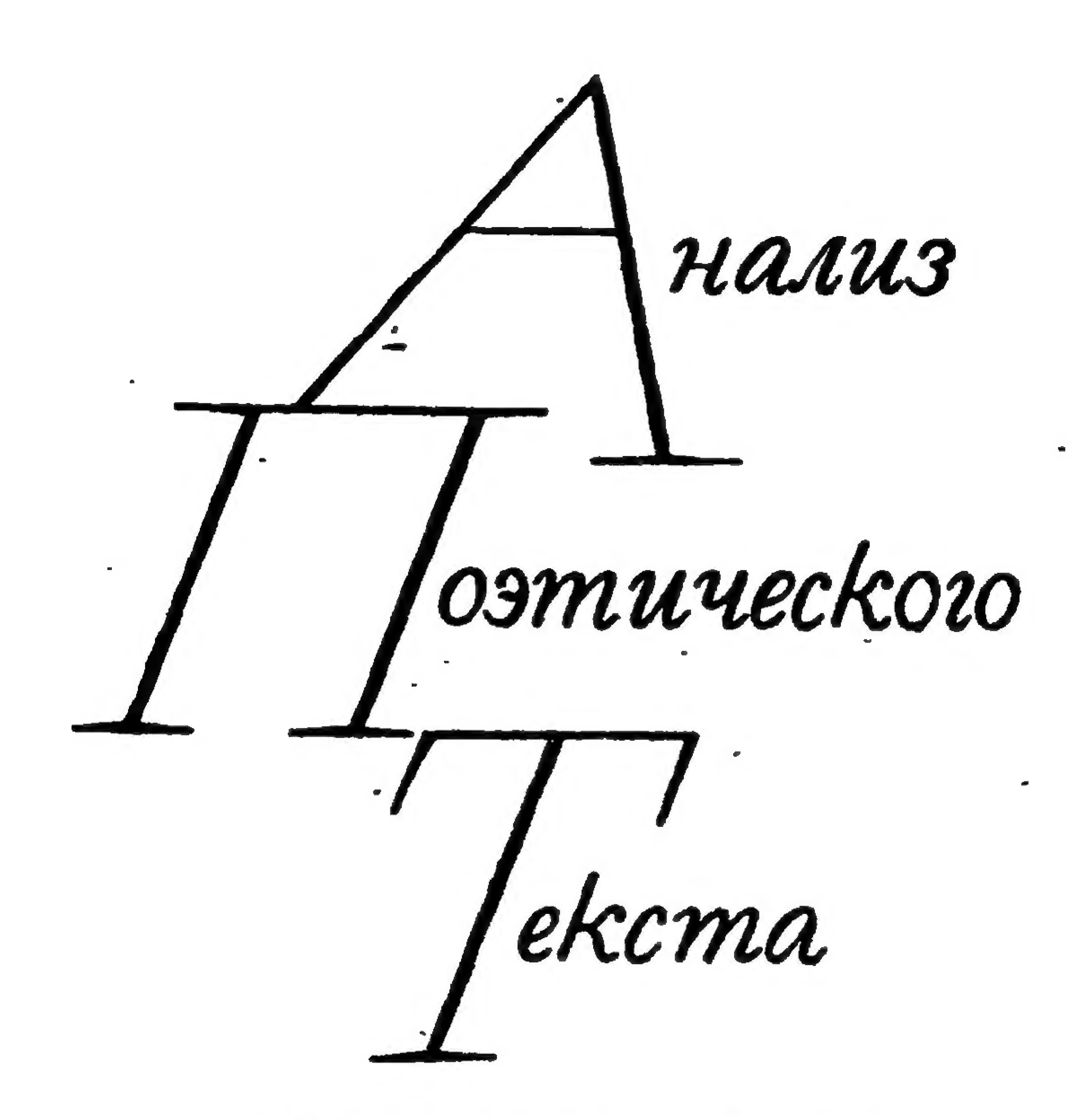
٢٨ – ليتز ، أوستر
التوازى – فن الشعر – موسكو ١٩٦١م
٢٩ – ميتندال بيدال ، رامون
الأعمال المختارة – موسكو ١٩٦١ م
٣٠ – يناكيف . م .
الشعر البلغارى – صوفيا ١٩٦٠م

(ب) مراجع وسيطة (بلغات أخرى) :

1. American Contributions to the fifth International Congress of Slavists, Safie, 1963.
2. Bojtav, Endre,
   L'ecole intigraliste Polonise, Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae XII, 1970.
3. Czemy, Zygmont,
   Le Vers Francais et Son art Structural "Poetics". Warszawa, 1961.
4. Fonagy, Ivan,
   Information sgehalt Von Wort und Laut in der Dichtung. "Poetics". Warszawa, 1961.
5. Hrabak, Josef,
   Remarque sur Les Correlations intre Le Vers et La Prose, Warszawa, 1960.
6. Hrabak, J.
   Uvod do teorie Verse, Praha, 1958.
7. Kride, M.
   Wstep do badan nad dzielom Literackim, Wilno, 1936.
8. Quiraud, Pierre,
   Problemes et methods de la statistique linguistique, Paris, 1960.
9. Strauss, Claude, L.
   Anthropologie Structurale, Plon, 1958.
10. Unbegaun, B.
    La Versification rosse, Paris, 1958.

فهرس الكتاب

Ю.М. ЛОТМАН



СТРУКТУРА СТИХА

Издательство «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
Ленинградское отделение Ленинград · 1972


Bibliotheca Alexandrina
05226634